БИБЛИОТЕКА СИНТЕЗЕ

скенирао
Теодор Анагност

ИЗДАВАЧКО ПРЕДУЗЕЋЕ »НОЛИТ«
БЕОГРАД, ТЕРАЗИЈЕ 27

СТАРО СРПСКО СЛИКАРСТВО

1. ГРАЧАНИЦА, ПЕРСОНИФИКАЦИЈА МОРА ИЗ СТРАШНОГ СУДА, 1321.

СВЕТОЗАР РАДОЈЧИЋ

СТАРО СРПСКО СЛИКАРСТВО

НОЛИТ • 1966 • БЕОГРАД

УВОД

НЕПРЕКИНУТЕ АНТИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ НА ЕВРОПСКОМ ИСТОКУ нарочито се јасно показују у средњовековном византијском сликарству. И српска уметност у периоду свога цветања, у XIII и XIV веку, толико је прожета елементима античког порекла, да у целини и нема изразитих црта средњовековног карактера. Зато сам дао наслов овој књизи: Старо српско сликарство, а не средњовековно. Тек на прагу новог века српско сликарство је, ближећи се своме крају, ушло у средњи век. Као најзападнији део источне хришћанске културе, српска уметност била је веома изложена и утицајима Запада. Формирани на границама два света, стари српски мајстори користили су, нарочито у раном XIII веку, знатне предности: богатство узора обе половине средњовековне Европе и ширине оба хоризонта. Ти изузетни услови много су утицали на каснију судбину старе српске уметности, која се на Балканском полуострву, иза византијске у ужем смислу, највише истицала квалитетом и бројем споменика.

Српска уметност у средњем веку била је огранак развијене и искусне уметности касне антике и Византије, уметности у којој су изражајна средства била усклађена и тесно повезана. На жалост, наша историја уметности, још увек у почетничким проблемима проналажења, откривања, описивања, класификовања и датирања, није никако успела да координира своје снаге и да приступи сложенијим питањима, која се не могу одвојено решавати, у појединој епохи, на појединачној теми, само у архитектури или само у сликарству. Стара српска уметност била је сувише широк и компликован организам да би се могла објаснити и приближити данашњем човеку уским, специјалним студијама. После деценија прикупљања и описивања, нагомилао се материјал који постаје непрегледан. Већ прети опасност да се даљи ток испитивања изгуби изналажењем ситница које одводе у magловите области сувише рано постављених хипотеза и на клизави терен привидно учених дискусија, без чврсте основе историјских чињеница. Један општи преглед, макар и привремен,

намеће се као прека потреба — пре свега ради тога да би се утврдили основни задаци синтезе у историји старе српске уметности.

Поставља се прво питање: на којој бази да се изгради синтетични приказ историје старог српског сликарства? Као главни материјал истичу се фреске, већином сасвим прецизно датиране. Историјске чињенице тачно одређују хронолошке и територијалне границе старог српског сликарства. Знатно суптилнији проблеми као што су: уметничка оцена дела, њихов однос према иностраним уметничким центрима, историјска улога српског сликарства у ширем оквиру целе источне средњовековне уметности — једва су дотакнути. Испитивања те врсте код нас слабо напредују. Извесна, субјективна, уопштавања одводила су у крајност. Српска уметност је или потцењивана као просечна провинцијска школа, или је наивно прецењивана као „претходница ренесансе".

Из множине података који нам сада стоје на расположењу може се написати историја старог српског сликарства гледана из услова и прилика средњовековне Србије. Таква реконструкција развоја старог српског сликарства, осветљена чињеницама са домаћег тла и објашњена везама са покретима ширег, међународног значаја, пружила би најобјективнију слику организма који се, у наглом ритму, подигао од нејасних провинцијских покушаја до снажне националне школе и заузео једно од водећих места у општем византијском монументалном сликарству XIII, XIV и XV века.

Основна тема историје старог српског сликарства: историја уметничких схватања и начина сликања, најмање је до сада обрађивана. У овој историји тој теми је посвећена главна пажња. Надам се да ће проучавање облика у овом случају дати много садржајније резултате него што је дало досадашње описивање иконографске садржине која је често понављана, иако је у разним временима сликарски сасвим различито уметнички тумачена.

Научно испитивање старог српског сликарства почело је у време романтике, средином прошлог века.[1] Сликар Димитрије Аврамовић, умерени романтичар и педантни преписивач средњовековних повеља, први је од Срба кренуо на проучавање српских старина „живописних и других", 1846. године, у манастире Манасију и Раваницу[2]. Годину дана касније, он је добио задатак да предузме испитивање српских старина на Светој гори. Са тог путовања Аврамовић је поднео извештај, који је штампан као посебна књига у два издања. После прекида од четврт века, Уметнички одсек Српског ученог друштва наставио је рад на овом пољу науке, највише заслугом двојице вредних испитивача, Д. Милутиновића и М. Валтровића[3]. На експедицијама 1871. и 1872. снимани су архитектонски споменици, скулптура и фреске. Цртежи и акварели Милутиновића и Валтровића излагани су 1872. године прво у Београду, а касније у Москви, на првом археолошком конгресу, у одсеку хришћанских старина московског Публичног музеја. Снимци Милутиновића и Валтровића технички су застарели и пре него што су научно искоришћени. Они су науци послужили као привремени материјал који је пружио прве податке о богатству

и разноликости старе српске уметности. Интересовање за српску уметност било је нарочито појачано после чувене археолошке изложбе у Кијеву, августа 1874. године, кад су први пут били изложени примерци оригиналних српских радова из средњег века: лист из Мирослављевог јеванђеља и јеванђеље из збирке П. Успенског, са сјајним минијатурама Радослава, из године 1429.

Систематско проучавање споменика старог српског сликарства почело је тек првих година XX века, кад су чувени страни истраживачи и први Срби историчари уметности кренули на нове експедиције по манастирима. 1900. године Кондаков с Покришкином испитује архитектуру и сликарство по Македонији и Косову.[4] 1902. године Покришкин проводи лето у Србији и врши прво велико фотографисање српских средњовековних споменика. Покришкинова књига с репродукцијама у фототипији прва је дала беспрекорно публиковани материјал за историју старог српског сликарства.[5] У пролеће, 1906. године, Мије први пут обилази Србију, Стару Србију и Македонију и доноси са те експедиције нови богати материјал; резултати ових Мијеових путовања објављени су тек 1916. у његовом чувеном делу о иконографији јеванђеља.[6] Исте, 1906. године, В. Петковић почиње испитивање Жиче, а J. Штриговски публикује Српски минхенски псалтир у издању Бечке академије;[7] тада први пут улази у општу историју уметности једно српско уметничко дело, о коме се повела жива, по резултатима необично плодна дискусија. Велики руски планови о проучавању старе српске уметности били су прекинути ратовима 1912. и 1914. После прекида који је изазвао први светски рат почео је нови период испитивања старог српског сликарства, од 1920. до 1941; овај рад насилно је прекинут избијањем другог светског рата.

У годинама између два светска рата највише су се, као историчари старог српског сликарства истакли: Г. Мије, В. Р. Петковић и Н. Л. Окуњев. Главну грађу за историју старог српског сликарства издали су Петковић[8] и Окуњев;[9] на жалост, прикупљени материјал не обухвата ни хронолошки ни по техникама старо српско сликарство као целину. Петковић и Окуњев издавали су само споменике зидног сликарства, и то Петковић до пада Смедерева (1459), док је Окуњев дао неколико примера фресака и из турског периода. Нови корпус српских фресака почео је да излази у Паризу 1954. године према снимцима пет научних мисија (између 1924—1935) које је организовао и предводио Г. Мије; ово посмртно дело великог истраживача старог српског сликарства издаје А. Фролов.[10] Иконе и минијатуре нису систематски ни скупљане ни обрађиване. Како је грађа неједнако публикована, тако је и проучавана. Велики одсеци у историји старог српског сликарства остали су необрађени. Те празнине осетиће се и у овој књизи, иако сам се трудио, колико то може појединац, да скупим и обрадим материјал који се односи и на историју старог српског иконописа и минијатуре од првих почетака до краја самосталности српске средњовековне државе.

Досадашње проучавање српског средњовековног сликарства често је било укључено у компаративне студије из целокупне области средњовековне источно-

хришћанске уметности; те студије неговали су странци, нарочито Г. Мије, који се највише задржавао на општој историји византијске уметности. Резултати великих страних стручњака: Мијеа, Дила, Кондакова, Окуњева, Грабара и Лазарева остају као основе на којима ће се, уношењем нових, сигурнијих података, моћи да изгради још јаснија слика о учешћу Срба у општем развоју византијске уметности. Ипак, за ближе упознавање живота старе српске уметности, као посебне целине, потребно је да се она што чвршће изнутра повеже, да се испита међусобна зависност споменика и да се ликовна уметност, као целина, што јаче уплете у ткиво општег политичког и културног развоја Срба у средњем веку.

ПОЧЕЦИ СЛИКАРСТВА КОД СРБА

СВЕ ДОНЕДАВНА СРПСКА ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ почињала је с периодом Немањића, са споменицима које су подигли Немања и његови синови.

Најновија открића показала су да се можемо надати да ће се судбина уметности у земљама које су Срби населили током VI и VII века моћи пратити већ од VIII и IX века. Као најстарији споменик монументалне уметности у Срба сачувана је ротунда Св. Петра крај Раса. За датирање ове архитектуре постојале су доста несигурне хипотезе. Испитивања која су почела 1956. године, пружила су изненада нове податке не само о архитектури ове прастаре зграде, већ и о њеној првобитној сликаној декорацији.[11] Први слој фресака у Св. Петру, испод слојева из XII и XIII века, рађен је, вероватно, у „мрачним столећима", негде између VIII и X века. Систем те првобитне унутрашње декорације изведен је према познатим узорима из Јустинијанових времена. Велики лукови централног простора, као и доње тромпе, декорисани су орнаментима у штуку;[12] остале површине биле су покривене фрескама. У првим данима откривања, јула 1956, најбоље се распознавала једна фигура Христа у горњој североисточној тромпи.[13] Ликови малог формата, наглих гестова, живо обојени на белој позадини највише личе на провинцијско каролиншко зидно сликарство.[14] Ова сличност са преоманским западњачким фрескама ни у ком случају не указује на латинско порекло првог живописа у Св. Петру у Расу. Од 733. године Илирик потпада под јурисдикцију цариградског патријарха и најпре би се смело претпоставити да су црква Св. Петра и њен први живопис настали или у време цара Леона III, који је ове области одвојио од Рима, или у IX веку, у време делатности свете браће Ћирила и Методија. Према томе, могло би се закључити да су први живопис у Св. Петру радили грчки провинцијски мајстори, можда из Солуна. Сличности са каролиншким сликарством указивале би само на зависност тадашњих западних мајстора од провинцијских сликара са истока.

Да ли је у тим раним временима однос Срба према хришћанству био такав да би се смело говорити о њиховој привржености новој вери и њеној уметности?[15]

Све до XI века нема сигурнијих доказа о постојању српске хришћанске културе. Први слој фресака у рашком Св. Петру свакако је припадао људству византијске посаде у Расу. За историју каснијег српског сликарства и та је чињеница од великог значаја. Непосредна близина византијских уметничких споменика веома је утицала и на квалитет и брзину развоја српског сликарства у средњем веку; није никако случај што је касније Немања прве своје задужбине подигао у Нишу и Скопљу, византијским градовима, који су били најближи српским границама.

Од XI века могу се на територији на којој су живели Срби пратити две уметности: једна, под утицајем Византије, у областима старе Рашке и, друга, под утицајем запада, у дукљанском краљевству.

Трагови монументалног сликарства у Рашкој из времена пре Немањића сачували су се у Св. Петру у Расу и у пећинској капели Св. Петра Коришког крај Призрена. На другом слоју фресака у цркви Св. Петра у Расу остали су знатни фрагменти грчког живописа из XII века. Систем те друге декорације доста се јасно уочава из оригиналних фрагмената епохе и из каснијег, трећег српског слоја фресака из краја XIII века, где су често понављани мотиви из другог слоја. Занимљива је декорација олтарске апсиде. По архаичности основне теме могло би се претпоставити да се она ослања на првобитне фреске. У темену ниске апсидалне полукалоте насликано је у кругу попрсје Богородице Оранте са Христом у медаљону на прсима. Испод Христа и Богородице очувани су фрагменти стојећих апостола; по распореду се види да их је било шест, и два арханђела, који на северном и јужном крају полукруга стоје као стражари. Испод ових апостола и арханђела сачувани су фрагменти Поклоњења јагњету. На чеоним странама, испред апсидалног отвора, били су насликани свети Петар и Павле; очувао се само св. Петар са свитком. Изнад св. Петра и Павла били су јеванђелисти Матеј и Јован, а на одговарајућим површинама западног зида Марко и Лука. По распореду апостола: Петар и Павле на најистакнутијим пољима пред апсидом, четири јеванђелиста на најлепшим местима друге зоне у поткуполном простору и шесторица у олтарској апсиди (Андрија, Јаков, Тома, Вартоломеј, Филип и Симон), види се да су византијски мајстори у XII веку поновили неку стару схему, доста необичну за њихово време. Апостоли у стојећем ставу у апсидама у Чефалу и Монреалу и у Торчелу, ма колико стилски зависили од византијских узора, иконографски се не уклапају у просечна византијска решења. Старинска је и декорација у калоти кубета — преправљана у XIII веку, али је првобитни распоред, са оригиналним грчким текстом око Пантократора, остао неизмењен: у темену је Пантократор, око њега натпис,[16] изнад четири прозора четири арханђела: Гаврило, Михаило, Рафаило и Урил; између арханђела насликана су по два пророка, укупно њих осам.

По неретушираним деловима види се да је сликарство на другом слоју фресака у Св. Петру доста цртачки схваћено, са наглашеним контурама. Колорит је богат, позадина је отвореноплава, инкарнат је у златном океру, одеће су плаве, црвене,

жуте — са зеленим поставама, акценти су бели; склоност ка утрпавању орнамената осећа се нарочито у сликању бисера.

У том ведром грчком декору јаких светлих боја дешавају се у Св. Петру важни догађаји из историје првих Немањића. Ту Немања прима православље и касније одржава сабор против богомила, ту се одриче престола, а његов син Стефан ту бива венчан за великог жупана.[17]

Слично сликарство, светло и декоративно, сачувано је у пећинској капели Св. Петра Коришког. Јако оштећена пећинска црквица у рушевинама манастира Св. Петра Коришког има на доњем слоју, који још није потпуно откривен, фреске на којима се мешају српски и грчки натписи.[18] У доњем појасу, у сликаним аркадама, поређани су свети оци и свети ратници. Св. Григорије Богослов и св. Василије Велики сигнирани су грчки; св. Димитрије, св. Георгије, св. Прокопије и Меркурије имају српске натписе. У неправилној калоти пећине насликана је велика композиција: Деисис са арханђелима и једним (?) светитељем. Доста примитивни начин сликања одаје руку провинцијског сликара, Србина који зна грчки. Фреске ове пећинске капеле сигурно припадају касном XII веку, времену кад се већ јављају први споменици српског монументалног сликарства у Рашкој. Међутим, аутор најстаријих фресака у Св. Петру Коришком, скромних способности, никако не припада радионицама које су декорисале прве Немањине цркве; он је очевидно из монашких редова из старије генерације домаћих сликара који су се формирали негде средином XII в. Колико год су ове фреске у малој пустињској богомољи слабих квалитета, оне су нам као документ драгоцене, јер показују — у пуној светлости — скучене могућности животарења прве српске уметности у Рашкој, коју су неговали образованији појединци, вероватно монаси или њихови не нарочито имућни заштитници.

Уз то доста неспретно зидно сликарство живела је у српским рукописним књигама, већ од XII века и фантастична, наивна, минијатура. Као изразити представник старог рашког минијатурног стила истиче се украс у Вукановом јеванђељу из првих година XIII века.[19] Као што већ и текст показује, рукопис је преписан из бугарског узора из кога су копиране и минијатуре. Иницијална орнаментика Вукановог јеванђеља није стилски уједначена са ауторским портретом јеванђелисте Т. VII
Јована и цртежом Христа Емануила на престолу. Иницијали, рад преписивача, понављају наивне облике тератолошког стила. Цртач Христа-Емануила у Вукановом јеванђељу више је уметничке културе — он се, нарочито у склоностима ка декоративној стилизацији, приближава македонским фрескистима касног XII века.[20]

Знатно самосталније одлике имала је најстарија српска уметност у Дукљи. У дворској средини дукљански краљеви неговали су културу која је у XII веку зависила од бенедиктинских центара. Од Скадра до Стона и у унутрашњости до Требиња и Бијелог Поља живела је уметност латинског, преироманског стила, која је имала своју архитектуру, скулптуру и зидно и минијатурно сликарство.

Главни споменик српског зидног сликарства с краја XI или прве половине XII в. најбоље показује колико су први самосталнији кораци српске уметничке

културе били упућени према Западу.[21] Црквица Св. Михаила на Стону сачувала је једина од грађевина дукљанског краљевства зидни живопис. Љ. Караман, који је ове фреске открио и први проучио, датира их у време између 1077. и 1150.[22]

Садржина фресака ове мале црквице распоређена је према обичајима у романској уметности. У доњем појасу нижу се велике стојеће фигуре (св. Ђорђе, св. Јован, т. 1 арханђео Михаило итд.) са портретом владара оснивача. На мањим површинама насликани су, у мањем формату, млади светитељи и светице у богатој одећи. У највишој зони под сводом насликане су сцене из старог завета. У самом своду је јако оштећена фреска Христа у мандорли са два попрсја пророка(?). Од јеванђелиста најбоље је очуван голобради Јован. Донаторска композиција имала је најмање још једну фигуру, којој се обраћа владар. Испред краља свакако је стајао арханђео Михаило, на северном делу западног зида, до врата. Владар са моделом црквице у рукама има ношњу и круну западњачког, франачког облика. И св. Ђорђе има оружје и одећу романског витеза. Сигнатуре су латинске; орнаменти око северног прозора идентични су са орнаментиком у рукописима XI и XII века на источној обали Јадрана. Позадина најниже зоне фресака подељена је на три појаса: горњи и најшири је плав, ужи средњи је жут и доњи црвен. У другој зони позадина је подељена на два појаса, шири плави и ужи црвени. Цртеж је крупних потеза, груб и конвенционалан. Иста физиономија понавља се стално: овално лице, нос, очи и уста исти и у голобрадих и у брадатих, и у мушких и у жена. Главе у стонском Св. Михаилу веома подсећају на француске фреске из XI и XII века; на пример у крипти у Chateau Landon (Seine et Marne) краљ Клодовик II има исте црте као донатор у Св. Михаилу. Не само иконографија већ и сликарска обрада сасвим су исте као у раној романској уметности Запада у прелазним годинама између XI и XII века. Схематичне, веома истакнуте линије које описују облике истичући њихову пластичност веома подсећају на француске фреске.

Тешко је по једном усамљеном споменику као што је Св. Михаило на Стону реконструисати уметничке везе дукљанског краљевства са западним медитеранским земљама из тог доба. Паралеле са бенедиктинским монументалним сликарством суседне Италије доста су опште природе. Нешто су одређеније сличности стонских фресака са француским.[23]

Елементи француске ране романике као на стонским фрескама нису необични у нашим крајевима. У Сарајеву, нпр., пронађен је један недовршени капител који много подсећа на капител из цркве Св. Каталда у Палерму.[24] Сицилијански нормански споменик указује на пут којим су француски елементи — у то доба — стизали у наше земље.

Бенедиктински карактер стонског сликарства сасвим је у складу са садржином и стилом главног књижевног дела дукљанске средине, са Барским родословом (Летописом попа Дукљанина), који нарочито у описима легендарних догађаја наводи низ појединости које су заједничке и типичне и за књижевност и за сликарство XI и XII века. У Барском родослову има, на пример, једно место у коме се описује до-

лазак св. Владимира у Преспу у пратњи анђела — иконографски слични царски „adventus", са Христом царем и анђелима, појављује се на једној фресци из XI века у крипти Св. Тројице у Осеру и на једној минијатури српског Призренског јеванђеља из XIII века.[25] Текст истог Барског родослова даје жив коментар једног од главних мотива најстаријег српског минијатурног сликарства. У легенди о св. Владимиру опширно се описује како је светитељ свој народ спасао од змија; исти мотив: светитељ победник змија, је омиљени цртеж на листовима старијих српских илустрованих рукописа.[26]

Фрагментарно очувана — и то у каснијим рукописима — грађа о почетним облицима цртежа и слике у Срба најчешће се налази у рукописима приморског порекла. За сада још доста нејасна историја сазревања човечјег лика у старој српској уметности ослања се на рукописе сигурно из дукљанске средине. Често се истицало како је словенска минијатура настала у македонским областима. Међутим, већ од времена Буслаева сумњало се у старину и оригиналност македонске минијатуре. Њена примитивност изазивала је варљиви утисак старине. Данас се о читавом проблему може већ сигурније расправљати. Најстарији слој „прасловенске" минијатуре у Македонији не иде даље од XII века и већином се ослања на украсе из грчких провинцијских рукописа с краја истог столећа. Знатно је старије оно минијатурно сликарство у српским рукописима које се ослања на западњачке узоре. Псалтир загребачке Универзитетске библиотеке Р. 3349, на хартији из XV века, први је наговештај да у српским рукописима има много елемената капуанске иницијалне орнаментике из X в. Загребачки псалтир, иако је, у ствари, наша копија неког веома старог оригинала, стоји на челу низа слично украшених рукописа у којима доминирају типична капуанска обележја. По латинским рукописима из Далмације са иницијалима истог стила може се видети како су — са минималним изменама — латинска слова преправљана у ћирилицу. (Слово Г из загребачког псалтира је мало преправљено латинско F из загребачког латинског рукописа скриптора Мајона (Maio) из Сплита.)

Веома архаичне особине раних романских, чак и пререоманских иницијала показује и један непубликовани псалтир из XIII в. из манастира Св. Тројице Пљеваљске. Колико је дукљанско краљевство као приморска држава било оријентисано према Западу, сведоче и минијатуре, којима се може још тачније одредити и место и време постанка. Из Барског родослова познате су везе дукљанских владара са јужном Италијом. Један хиландарски рукопис из XIII века (Беседе св. Јована Златоустог, бр. 386) по свом изгледу сасвим је близак грчким рукописима из XII века из јужне Италије; преписивач и илуминатор овог рукописа био је из неког скрипторија у коме се писало и глагољицом; глагољско писмо било му је толико у перу, да је на једном месту, у иначе ћирилском тексту, написао неколико речи глагољицом. Минијатуре у овом рукопису веома личе на рукописне украсе из итало-грчких провинцијских радионица из XII века; на пример на грчки рукопис теолошке садржине у бечкој Народној библиотеци (Theol. gr., No 12).[27]

т. I–V Сасвим у стилу романске иницијалне орнаментике израђена је већина украса у Јеванђељу кнеза Мирослава, најлепшем споменику српског минијатурног сликарства из XII века. По своме тексту Мирослављево јеванђеље већ излази из традиција дукљанског краљевства. Рукопис је православно изборно јеванђеље (јеванђелистар), подељен на перитоме; језик је старосрпски, писмо ћирилско, а читања су распоређена према цариградском обичају. По језику и обредној пракси Мирослављево јеванђеље је споменик православне цркве, али по свом украсу он припада знатно старијој дукљанској, католичкој, романској уметности.[28] Минијатуре Мирослављевог јеванђеља радио је ђак Григорије, први по имену познати Србин уметник; рукопис је довршен око 1192. године. Скромни и усамљени источњачки и византијски трагови сасвим се губе у претежно романском орнаменту. Западњачки је, пре свега, систем украшавања. Док је у унутрашњости Балкана заглавље, ма колико примитивно, најбогатији декоративни елеменат рукописа, у Мирослављевом јеванђељу иницијал је главни украс; упадљива величина иницијала, који својом висином захвата често преко десет редова, типично је романска. Романско порекло минијатура може се утврдити на огромној већини примера који су директно, механички копирани са латинских текстова. Романски елементи у Мирослављевом јеванђељу веома су хетерогени. Има их који су из XII века, а има их и много старијих; та хронолошка мешавина, поред осталих сличности, упућује на апулске узоре, у којима се често, поред романских облика, појављују рановизантијски и и касноантички. Ни садржина минијатура није уједначена. Већина иницијала има декоративни карактер. Замеци илустративних тема сасвим су скромни: Христос са фарисејем и садукејем, Ирод четворовласник, Захеј на дрвету, Јован Крститељ, апостол Петар, Марија Магдалена итд. У Мирослављевом јеванђељу не постоји ниједна иконографски обрађена композиција. Григорије, на пример, у сцени Крштења црта Христа обученог, како седи на престолу, и над њим голуба. Од познатих романских тема пада у очи календарска слика месеца децембра, убијање свиње, мотив који је унесен у Мирослављево јеванђеље као обичан украс. Местимично се може утврдити сасвим дословна веза између текста и минијатуре. На пример место из Матеја (X, 27) „Што вам се шапће на ухо, проповедајте с кровова".[29] Приморско порекло минијатура у Мирослављевом јеванђељу нарочито је потврђено једним Григоријевим натписом уз лик св. Јована обележеним као: **жвань батїста**.

После коначне победе православља, у српској средњовековној држави јако изразити романски елементи, директно копирани из латинских рукописа, нису се могли дуго одржати у монументалним репрезентативним књигама владарских скрипторија. Али у мањим радионицама монаха и лаика вивлографа у унутрашњости Балкана иницијална орнаментика романског порекла и даље је живела, — показујући необичну виталност и експанзивност.

Такозвани македонски тератолошки стил веома је зависио од романских узора, који су, без сумње, преко српских земаља продирали на исток. Мирослављево јеванђеље представља свакако најразвијенији облик романске минијатуре у српској

уметности. Касније цртани украс романског порекла у српским пергаментним кодексима и на свитцима, у XIII веку, враћа се на архаичне узоре, старије од Мирослављевог јеванђеља. То се најбоље види на човечјем лику са минијатура у Мирослављевом јеванђељу. У скромнијим — редовно млађим рукописима — могу се пратити лутања и неодређености у цртању човечјег лика, од чудовишта, преко смешних лутака ембрионалног облика, до човека. У Мирослављевом јеванђељу човечји лик физички има људске облике, али не показује никакве знаке унутрашњег живота. Та, знатно виша, тема сликарства, лик човека као мисаоног и осећајног бића, ушла је у српску уметност тек у другој половини XII века, када су Срби коначно усвојили високу византијску културу.

Почетни облици српског сликарства били су, у целини узето, хаотично променљиви, несамостални и неодређени. Цртежи и слике као из дечјих бајки, шарени и фантастични, мешали су се и преплитали као у зачараном кругу; у њима није било ничега што би наговештавало каснију велику уметност.

МОНУМЕНТАЛНИ СТИЛ

(1170—1300)

КРВАВА ИСТОРИЈА ОСЛОБОЂЕЊА РАШКИХ ЗЕМАЉА од Византије завршава се у другој половини XII века. Византијске казнене експедиције против „проклетог Србина", и поред страховитих покоља, остале су без успеха. Издржавши време владавине Манојла Комнина као примирени побуњеници, Срби су касније вешто искористили недаће у које је Византија запала после смрти цара Манојла (1180) до пада Цариграда 1204. За кратко време, за непуне три деценије, чланови младе рашке династије Немањића успевају да ударе чврсте темеље држави која ће се — у наглом успону — развити на Балкану у царевину, и која ће средином XIV века угрозити и сам Цариград.

Политичко јачање Срба током XIII и XIV века нарочито је утицало на њихов културни развој. Два процеса развијала су се у супротним правцима: уколико је византијски политички утицај у српским земљама слабио, утолико је у њима растао њен културни утицај. Судећи по извештајима византијских писаца, који су им најмање били наклоњени, Срби се брзо мењају. Код Константина Порфирогенита Срби су једно од многих варварских племена. У време Манојла Комнина они постају опасни противници царства. Битке са Србима илуструју се на мозаицима царске палате,[30] пишу се песме о царском походу против Срба.[31]

Рашка, у време цветања малог »првог краљевства« (дукљанског), запуштена и дивља област, развија се нагло крајем XII века у нови политички и културни центар. Оне исте личности које су створиле самосталну државу и цркву створиле су и прву самосталну уметност.

У време од 1160. до 1260. десиле су се огромне промене у духовном и уметничком животу образованих Срба. За непуних сто година процес сазревања и прилагођавања вишој култури био је потпуно довршен. Етапе тог сазревања јасно су обележене низом монументалних грађевина са фрескама с краја XII и прве две трећине XIII века. На челу ове галерије српског монументалног сликарства стоје

фреске из Немањиних задужбина. Архитекте и сликари првих Немањића били су странци. То показују сами уметнички споменици, а исто потврђују и историјски извори.

Монументално сликарство донели су у средњовековну Рашку Грци »мајстори царски«, као што их директно назива Доментијан.[32] Монументална српска уметност није израсла из скромних прилика нашег X и XI века. Искусни стил фресака у Ђурђевим Ступовима и Студеници није се могао формирати у средини која је као највиши израз своје уметности дала стонске фреске и минијатуре Мирослављевог јеванђеља. Мржња према Грцима, коју још тако оштро истиче и Стеван Првовенчани у животу свог оца,[33] није збуњивала прве Немањиће; они су Грке као политичке противнике мрзели, али су њихову културу ценили.

Срби су почели усвајати византијску уметност у годинама кад је она показивала изванредну експанзивну снагу. У исто доба кад сликари из дворских радионица Комнина служе као узор мајсторима сјајних мозаика у Палестини[34] и на Сицилији, кад под јаким византијским утицајем настају мозаици у млетачком Св. Марку, тршћанском Св. Јусту и фреске у аквилеіској крипти и далекој нередичкој цркви, Немања доводи мајсторе из грчких земаља да живопишу његове задужбине. Пут којим су долазили грчки мајстори у Немањину државу обележен је јасно његовим црквама у Скопљу и Нишу.

Крајем XII века у византијском сликарству расцветао се стил који је у себи носио јасне особине једног fin de siècle-a. Линеаризам, који је у ранијој уметности Комнина давао слици строгост, спиритуализам и монументалност, еволуирао је крајем XII века у супротне крајности. Дотерани, калиграфски цртеж постао је носилац елегантне декоративности и помодарства и израз илустративног стила, живог, изразито овоземаљског и људима блиског. У суседству српских земаља од касне комнинске уметности сачувано је неколико драгоцених споменика. Фреске из Нереза, из костурских цркава Св. Бесребреника и Св. Николе и из Курбинова дефинишу карактер те уметности и тенденције њеног развоја.[35] Највише квалитете овог сликарства показују мајстори тачно датираних фресака у цркви св. Пантелејмона у Нерезима, из године 1164. Мајстори Нереза, као представници цариградске дворске уметности, делују у читавој групи сродних сликара најстроже. Аутори костурских фресака из XII века, под јаким утицајем дворских мајстора, не могу да прикрију слабости провинцијских занатлија: композиција им је наивна, цртеж често несигуран, боја не нарочито племенита. Сличне особине имају и фреске у Курбинову, али се у њима појављују извесне новине. Склоност ка декоративном испољава се у честој примени орнамента, који је преплавио структуру слике; веома стилизовани облици и покрети дају курбиновским фрескама подвучену, немирну експресивност. Сликарству из Нереза и костурских цркава XII века нарочито су блиске фреске у Ђурђевим Ступовима код Раса. Храм св. Ђорђа — Ђурђеве Ступове — сазидао је Немања недалеко од своје престонице, око 1170. године.[36]

Један правац, директни наставак тенденција наговештених у Нерезима, неговали су мајстори из Курбинова. Њихова контрастна уметност, експресивна, пластична, декоративна и стилизована у исти мах, растапала се у орнаментним арабескама.[37] Другу тенденцију показују мајстори из Ђурђевих Ступова. И они су блиски онима из Нереза, али је њихова концепција слике знатно строжа и монументалнија. Немањини мајстори очевидно инсистирају на старијим традицијама комнинске уметности. Чвршћи цртеж, опори колорит, оштри покрети не показују финесе нереског стила, али тај њихов архаизам ни у ком случају не делује провинцијски. У строгости фресака из Ђурђевих Ступова већ се назире она уметност која је дошла до пуног израза у Богородичиној цркви у Студеници, у новом стилу раног XIII века, који се формирао као реакција на лепршаву, светлу, многоречиву уметност последњих Комнина и Анђела.

Обим садржине и распоред фресака у Нерезима прилагођени су могућностима архитектуре малих димензија. Ђурђеви Ступови, знатно већи од Нереза, имају богатију сликану декорацију. На жалост, ова Немањина задужбина је данас у рушевинама. До 1941-2. године држали су се још зидови централног простора храма, западни, северни и јужни зид до сводова и западни део тамбура са малим делом калоте главнога кубета. Тако је био — углавном — очуван читав пресек зграде од кубета до пода са јако оштећеним фрескама. Септембра 1940. постојали су у Ђурђевим Ступовима од првобитног живописа већи или мањи остаци ових композиција и фигура: у тамбуру стојећи пророци и попрсја мученика у медаљонима; т. 2
у пандантифима јеванђелисти Лука и Марко, између њих »нерукотворени образ на керамиди« (над западним луком) и медаљони са попрсјима арханђела над северним и јужним луком; на зидовима поткуполног простора биле су неједнако очуване сцене Сретења, Крштења, Преображења, Јудине издаје, Духова, Успења Богородице, Лазаревог васкрсења, Цвети, Распећа и Силаска у ад; у најнижем појасу биле т. 3
су стојеће фигуре под сликаним аркадама, а изнад врата јужног зида наоса два попрсја у четвртастом оквиру, као иконе; на уским појасима сводова и пролаза били су орнаменти и мања попрсја у медаљонима. На источном зиду припрате, изнад великог лучног отвора који води у храм, још се држи оштећена велика фреска св. Ђорђа на коњу.

Целокупни живопис у Ђурђевим Ступовима био је уоквирен стварном или сликаном архитектуром. Доњи ред светитеља стоји испод насликаних аркада, средњи појас композиција уоквирен је још богатијом сликаном архитектуром; на сваком зиду насликане су по две широке троструке аркаде ослоњене на удвојене стубове, који су на средини везани у чвор; композиције у трећој зони уоквирене су луковима испод пандантифа и прозорским отворима; фигуре у тамбуру распоређене су испод декоративних пластично изведених аркада, које се ослањају на консолице.

Елементи ове декоративне, претежно сликане архитектуре појављују се у Нерезима, Охриду, Курбинову и Бачкову (у Бачкову свуда као оквири већих композиција у првом горњем појасу изнад стојећих фигура). У свим очуваним паралелама

из истог доба сликана архитектура, комбинована са стварном, знатно је наивнија и недоследнија од система у Ђурђевим Ступовима. У овој Немањиној задужбини сликари су спретним стапањем стварне и сликане архитектуре израдили јасну конструкцију оквира, која својом логиком подсећа на слична решења у византијском минијатурном сликарству из XII века, нарочито на богате архитектонске оквире призора из јеванђеља.[38]

Очувани фрагменти фресака у Ђурђевим Ступовима показују уметничка решења доста неједнаког карактера. У иконографији мајстори често користе старе узоре из XII века, на пример у сцени Крштења. У уметничкој обради, међутим, сликари из Ђурђевих Ступова везују на доста оригиналан начин живи линеаризам каснокомнинског стила са извесном уздржљивошћу у ставовима и покретима. И доминантни плави тон колорита, из кога се оштрије издвајају једино окери инкарната, знатно појачава општи утисак мирноће, статике и монументалности. У Ђурђевим Ступовима упада у очи величина фигура и ширина мирних композиција.

Можда би се смело претпоставити да су грчки мајстори ове Немањине задужбине припадали монашкој средини. На то би нарочито упућивали фрагменти фресака из трпезарије манастира Ватопеда.[39] У ватопедској трпезарији, коју су крајем XII века дали да се живопише св. Сава и св. Симеон-Немања очуване су главе апостола Петра и Павла, фреске које веома личе на живопис Ђурђевих Ступова.[40] Сличности између ових фресака пружају заиста занимљив податак о уједначености стила сликарства у Немањиним задужбинама у Рашкој и на Светој Гори.

То прво Немањино сликарство, грчки сигнирано, строго, без изразитих особина дворских атеља, спадало би у ранија времена, пре почетка делатности св. Саве, који је, изгледа, први успоставио директне контакте са »мајсторима царским«. Почетак новог дворског сликарства, оне гране која је у српској уметности кулминирала на монументалним фрескама из Сопоћана, може се доста јасно утврдити на основу текстова из биографија, у којима се сасвим одређено говори о фрескама са златном позадином. Тек у црквама које су св. Сава и Немања заједнички »пописали златом« појављује се coelum aureum[41] — златно или жуто небо и са њим ведро, свечано сликарство дворске школе.

Најстарије српске фреске на жутој позадини сачуване су у студеничкој Богородичиној цркви, која својом архитектуром, пластиком и сликаним украсима отвара ново поглавље у историји старе српске уметности.

Почетак самосталног српског сликарства, од уметника наше крви, пада у исте године кад и почетак самосталне српске књижевности. Без упуштања у хипотезе, може се утврдити да постоји тесна веза између наших првих дела из области књижевности и сликарства. За прве наше писце знамо да су били чланови династије. Вероватно су и први Срби сликари били људи блиски двору, који су учили сликарство од грчких уметника и који су радили као протомајстори на грађевинама првих Немањића.

Са првом генерацијом Срба сликара почиње и процес постепеног посрбљивања наше средњовековне уметности. Главне одлике најстаријег посрбљеног сликарства могу се лако издвојити. Највише упадају у очи српски натписи на фрескама. У садржини се јављају српске теме: Срби-светитељи, портрети владара, чланова династије и црквених поглавара; већ у овој уметности стварају се оригиналне композиције — илустрације тема из тада тек формиране српске књижевности.[42]

Све ове особине долазе до пуног израза у оном студеничком живопису који је настао последњих година XII и првих година XIII века.

У Богородичиној цркви старе фреске само су местимично остале неретуширане.[43] Ипак се може реконструисати првобитни општи распоред фресака. У цркви су, поред литургичних тема у олтарском простору, били илустровани само велики празници и појединачни светитељи. У старој припрати били су насликани Страшни суд и циклус мука Христових. Споредне просторије спољашње припрате биле су сликане сценама из светитељских житија; у северној капели био је циклус св. Николе, а у јужној илустрације Житија Симеона Немање и портрети Немањића. По скромним остацима види се да је и велика спољашња припрата била украшена фрескама са жутом позадином. Најстарије фреске у Богородичиној цркви имају жуту позадину: Велика Богородица с анђелима у конхи апсиде, под њом Причешће апостола, а на зиду око олтарске преграде чеоне фреске Благовести и Сретење.

Велика Богородица Оранта с Христом Емануилом у медаљону на прсима стоји испред престола без наслона; њој се — са сваке стране — клања по један арханђео покривених руку. Иконографски, композиција представља тип Богородице Влахернске, која се јавља у апсидама цркава у другој половини XII века, у цркви Рођења у Витлејему (1169) и у Нередици (1199). Доња сцена Причешћа апостола у садржинској је вези с Богородицом Орантом.[44] У Причешћу Христос је приказан једном са малим анђелима изнад апостола. Веома су занимљиве Благовести. Између арханђела Гаврила и Богородице насликан је hortus conclusus — »ограђени врт«, символ Богородице.[45] Оштећене композиције на жутој позадини сачувале су само местимично свој првобитни изглед. Огромни лик Богородице, преко три и по метра висине, сликан је снажним потезима. Веома истакнуте контуре тела и подвучени цртеж драперија описује облике у површини, не истичући пластичност материје.

Студеничке фреске на жутој позадини сасвим се одвајају од комнинског стила зидног сликарства из XII века. Место старог калиграфског, компликованог цртежа јавља се широки, монументални потез. Снажне фигуре једноставних покрета, чврстог корака већ наговештавају ликове из Сопоћана. Порекло ових фресака са жутом позадином у српској уметности прилично је загонетно. Можда би се смело претпоставити да и извесна лаконска једноставност цртежа и монументалност концепције потичу из посебне школе мајстора који су припремали картоне за мозаике; у том случају фреске са жутом позадином биле би, у ствари, припреме за израду мозаика. На ту могућност упућују нарочито мозаици из млетачког Св. Марка,

који су, као што су најновија открића показала, рађени преко раније насликаних фресака. Овом претпоставком могла би се објаснити и нова концепција стила студеничких фресака са жутом позадином и оних са плавом у централном делу храма, које показују исту економичност потеза и наглашену чврстину контура. Оснивачи новог монументалног стила из XIII века у средњовековној Србији могли би да буду они цариградски мајстори који су обучавани за израду мозаика, а који су у првим црквама Немањића, немајући техничких услова, израђивали само фреске које су служиле као припрема за каснију израду мозаика. Изгледа да је та мање скупа техника својом једноставношћу и строгошћу и уметнички више одговарала српској средини. У истој Студеници радили су поред мајстора сликара великих просторија и фрескисти, сликајући у споредним деловима олтара и у малим капелама велике припрате у типичном фрескостилу из касне комнинске уметности дела која доста подсећају на фреске из XII века у Костуру.

Слика 1. — Студеница, наос, призори из циклуса Рођења. Ретуширани део преко фресака из 1209.

Строги стил студеничких фресака са жутом и плавом позадином свакако је близак језику музивног сликарства из комнинског периода. То враћање на крупне, монументалне форме, иако је можда потекло из практичних разлога, позитивно је утицало на развој младог српског зидног сликарства. У годинама кад се калиграфски цртеж касних комнинских фресака растапао у компликованој орнаментици, која је преплавила слику, појавио се у Србији свечани стил фреске, која се враћала строгим облицима зидног сликарства.

Судећи по разликама у стилу студеничких фресака из касног XII и раног XIII века могло би се претпоставити да ни првобитни план није био да се цела Богородичина црква украси мозаиком. Музивни карактер имају само фреске из централне олтарске апсиде и средњег дела наоса, поткуполног простора и западног травеја.

I — Београд, Народни музеј, Јеванђеље Кнеза Мирослава, почетак јеванђеља по Јовану, попрсја тројице јеванђелиста: Јована, Марка и Луке, крај XII века

II — Београд, Народни музеј, Јеванђеље Кнеза Мирослава, иницијал В са ликом св. Јована Претече, крај XII века

III — Београд, Народни музеј, Јеванђеље Кнеза Мирослава, иницијал В: ловац убија вепра, крај XII века

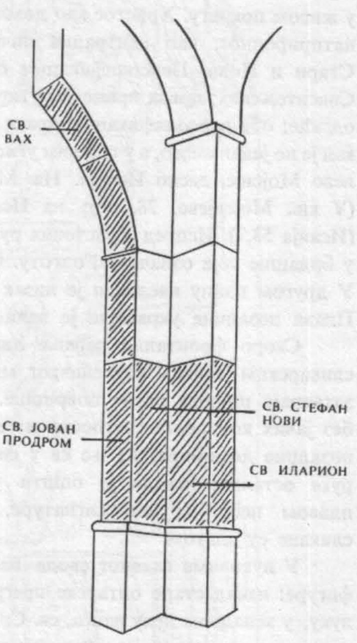
IV — Београд, Народни музеј, Јеванђеље Кнеза Мирослава, иницијал нејасне садржине, крај XII века

V — Београд, Народни музеј, Јеванђеље Кнеза Мирослава, чапља и змија, крај XII века

Већ у олтару на споредним површинама сликане фреске из XIII века задржавају у свом стилу калиграфске елементе из касног XII века. Медаљони са попрсјима светих епископа стилски много подсећају на Нерезе. Физиономије су упадљиво индивидуалисане, детаљно моделисане; ритам сукоба светлог и тамног брз је и контрастан. Ипак се потез овог студеничког мајстора знатно разликује од рукописа нереских сликара; док у Нерезима свака линија добија мекоћу арабеске, студенички мајстор медаљона — без неке тежње за улепшавањем — самом линијом директно моделише облике главе. Једноставност сликарског поступка показује се и у постављању глава: оне су или потпуно фронтално сликане (нпр. св. Вавила) или су једва приметно окренуте удесно (нпр. св. Герман). Судећи по облику слова у сигнатурама, сликар медаљона је радио заједно са главним мајсторима из 1209. године; он би према томе припадао другој групи сликара који су наставили рад мајстора на жутој позадини.

Основна концепција главног Вукановог мајстора може се лако реконструисати и по садашњем живопису студеничке Богородичине цркве, који представља конгломерат оригиналних фресака, са великим површинама ретушираним у току XVI, XVII и XIX века.[46] Распоред композиција у главном простору цркве систематски је спроведен. Велике фреске главних празника ређају се, почевши од Благовести, слева надесно — и завршавају се у поткуполном простору на северном зиду са монументалном сценом Успења Богородице.

Уздржљивост у избору тема сасвим одговара основној монументалној концепцији студеничке сликане декорације. Све драматичне сцене земаљског живота Христовог, из циклуса Мука, издвојене су ускромнију просторију припрате. Ова ће се подела тема и касније понављати све до краја XIII века.



Слика 2.—Студеница, наос. Просечни однос неретушираних фресака према ретушираним. Шрафиране површине: очуване фреске из 1209.

Од главног Вукановог мајстора остало је у студеничкој Богородичиној цркви доста неретушираних фресака. У олтарском простору он је сликао ниже зоне: оба арханђела (Михаила и Гаврила) као ђаконе, у прозору централне трифоре; у полукругу апсиде литургичаре, а на осталим зидовима олтара свете ђаконе и епископе; т. 4

међу њима нарочито се истиче добро очувани св Власије. У најнижој зони наоса
т. 7 остало је неколико неретушираних фигура: св. Јован Крститељ, св. Стефан Нови,
т. 8 заштитник сликара, св. Иларион, св. Сава Освећени, св. Варлаам и св. Јоасаф.

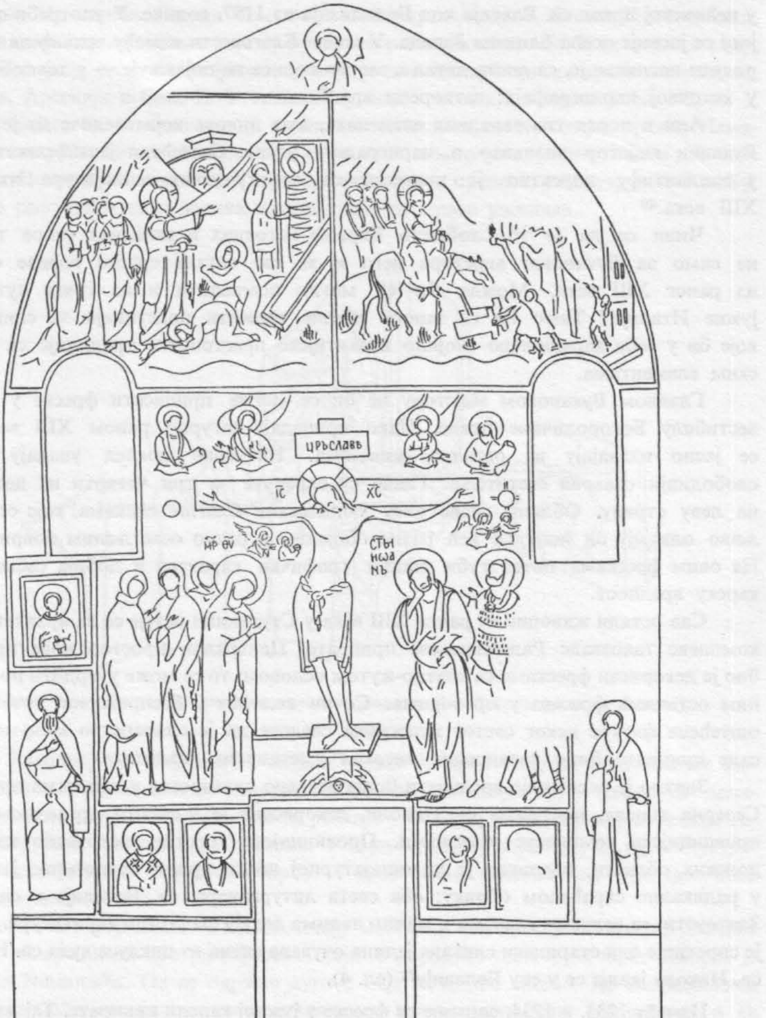
Из празничког циклуса очувано је Распеће на западном зиду наоса, изнад врата. Велика композиција сачувана је скоро нетакнута, једино је леви крајњи део претрпео мање измене. Распети Христос, блага израза, лако извијен улево стоји на супеданеуму заиста као »цар славе« као што је и сигниран. Богородица и Јован Богослов стоје мирно испод крста, са типично византијским гестовима. Жене иза Богородице збијене су у компактну групу. Лонгин са нимбом насликан је
т. 5-6 у живом покрету. Христос као доминантна фигура композиције подигнут је у сферу натприродног, као централна личност хришћанства која сједињује оба завета, Стари и Нови. Персонификације синагоге и цркве лебде испод раширених руку Спаситељевих; црква приноси путир да захвати крв из ране Христове, док синагога одлеће; обе персонификације прате анђели. Десно и лево од натписне даске насликан је по један анђео, а у горњим угловима са сваке стране по један пророк са свитком: лево Мојсије, десно Исаија. На Мојсијевом свитку: +виждете живть мои нь... (V књ. Мојсијева, 28, 66); на Исаијином свитку: +ѣко швца на заколение веден (Исаија 53,7). Испред Христових руку насликани су Сол и Луна.[47] Крст је пободен у брдашце које означава Голготу. Особе под крстом стоје на уском појасу земље. У другом плану насликан је низак зид који личи на под од керамичких плочица. Плава позадина украшена је великим златним осмокраким звездама (сл. 3).

Скоро фронтално рeђање ликова потпуно је усклађено са монументалним сликарским језиком студеничког мајстора. Углађене, снажне, једноставне контуре затварају широке равне површине. Пластичност материје дискретно је означена, без јачих контраста светлости и сене. И у колориту влада исти мир. Плава боја позадине доминира; из ње се у светлом океру издваја Христово тело и глава и руке осталих; некада је општи утисак био још свечанији. Звезде на тамноплавом небу, крупне сигнатуре, велике ауреоле, огрлице, траке и наруквице сликане су златом.

У луковима главног свода наоса сачуване су скоро нетакнуте четири стојеће фигуре: изнад старе олтарске преграде пророци Давид и Соломон, а на супротном луку, у западном делу наоса, св. Срђ и Вах. Приликом последњих рестаураторских радова откривени су јеванђелисти у пандантифима, мандилион, делови Благовести, Сретење и појединачне фигуре пророка и црквених отаца, на површинама постоља тамбура.

Стил Вукановог мајстора у студеничкој Богородичиној цркви, као уметнички израз, веома је јасан и консеквентан. Доста је, међутим, загонетно порекло овог сликарства у коме се преплићу елементи Византије и Италије.

Црте распетога Христа знатно подсећају на, истина нешто млађа, италијанска сликана распећа. Исто тако и плава позадина са необичним, великим, златним звездама много личи на звездано небо знатно наивнијег и архаичног сликарства



Слика 3.—Студеница, наос. Западни зид, средњи део: Распеће из 1209, остало ретуширано

у пећинској цркви св. Власија код Бриндизија из 1197. године. У употреби символа још се јасније осећа близина Запада. У сцени Благовести између арханђела и Богородице насликан је, са доста детаља, мотив који се не појављује — у том облику — у источној иконографији: затворени врт.[48]

Али и поред тих западних елемената, има ликова који сведоче да је главни Вуканов мајстор познавао и цариградске узоре. Оштећени јеванђелиста Јован у пандантифу директно је пренесен са цариградских минијатура из раног XIII века.[49]

Чини се да је то слободно бирање источних и западних узора типично не само за Вукановог мајстора него и за све остале српске водеће сликаре из раног XIII века. Можда би се могло помислити и на грчке ауторе из јужне Италије? Тамо би се заиста могли тражити подстицаји за сликарство које би у себи хармонично спојило византијске престоничке традиције са романским елементима.

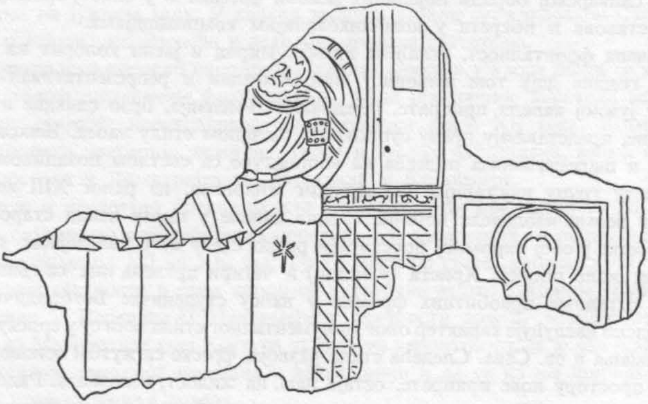
т. 9 Главном Вукановом мајстору не би се могле приписати фреске у јужном вестибилу Богородичине цркве. Иако припадају сигурно раном XIII веку, оне се јасно издвајају из осталог живописа. На први поглед упадају у очи слободнији ставови светитеља. Главе су окренуте за три четврти на десну или на леву страну. Облици главе нису моделисани благим сенкама које се бојажљиво одвајају од контура већ разно обојеним и разно осветљеним површинама. На овим фрескама потез губи ранији графички карактер и добија сасвим сликарску вредност.

Сав остали живопис из раног XIII века у Студеници везује се за архитектонски комплекс такозване Радослављеве припрате. Централни простор нове припрате био је декорисан фрескама са златно-жутом основом; то се може утврдити по скромним остацима фресака у прозорима. Сочни колорит и беспрекорни цртеж једне оштећене фигуре неког светог испосника сведоче да је сликарство монументалне сале припрате било изванредно високих уметничких квалитета.

Знатно је скромније вредности боље очувано сликарство у капелама припрате. Северна капела, посвећена св. Николи, декорисана је у сасвим архаичном стилу провинцијске комнинске уметности. Провинцијски мајстор, вероватно из македонских области, насликао је у минијатурној ниши трпезе поклоњење јагњету[50] у радикално скраћеном облику: оба света литургичара, св. Василије и св. Јован Златоусти, са великим главама и малим телима делују скоро као карикатуре. Знатно је спретније али старински сликана једина очувана сцена из циклуса чуда св. Николе: св. Никола јавља се у сну Евлавију[51] (сл. 4).

Између 1233. и 1234. сликане су фреске у јужној капели припрате. Тај живопис, који је радио Србин, слабији сликар од главног Вукановог мајстора, темпераментан је, неуједначен, али доста свеж. Капела представља сасвим српски кутак у студеничком живопису. Нове сликарске теме показују савремене личности и једва протекле догађаје. У доњем појасу, у нишама, насликани су Христос и Богородица. Пред њима

је поворка Немањића: Стеван Немања, клечећи архимандрит, Стеван Првовенчани, краљ Радослав са моделом капеле у руци, иза њега краљица Ана. На северном зиду, у доњем појасу, стоје свети ђакони и портрети прва три српска архиепископа: св. Саве, св. Арсенија и Саве II. У тимпанону, над вратима, насликан је св. Убрус. У горњем појасу на северном зиду насликана је велика композиција: пренос Немањиног тела у Студеницу. Изнад нише с Богородицом очуван је само мањи део неке сцене са Немањиног погреба. У трећој зони, изнад преноса, у полукружном пољу, једва се распознаје нека велика композиција са много учесника.



Слика 4. — Студеница, северна капела припрате, Св. Никола јавља се Евлавију

У живопису ове студеничке капеле очуван је први заметак оригиналних мотива српског средњовековног сликарства. Они се јасно издвајају у три групе: донаторска композиција већ почиње да се развија у поворку владара; њој се додаје галерија портрета српских архиепископа. У горњем појасу појављују се прве илустрације из житија нових светитеља Срба — прве слике настале под утицајем нове српске књижевности.

Нове теме формално се не удаљавају много од већ постојећих иконографских решења. Садржински програм фресака које се директно односе на Србе створен је за првих Немањића. Он се одржао дуго и није се много мењао. Из подражавања старије хришћанске књижевности ницала су српска литерарна упоређења, а са њима и сликане паралеле. Немањина translatio обављена је према утврђеним обичајима који важе за пренос светаца. Тај догађај намерно је описан слично старијим описима преноса, да покојник буде што сличнији свецу узору; из тих разлога и фреска преноса Немањиног тела у Студеницу намерно је слична илустрацијама старијих

светитеља. У том принципијелном, потпуном прилагођавању узору лежи дубљи смисао подражавања, које се ни у ком случају не може схватити као последица креативне немоћи средњовековног мајстора.

Сликарски, ове фреске не представљају ни изблиза ону искусну и технички довршену уметност Вукановог мајстора у наосу. Цртеж, једноставан и брз, оставља и на довршеној фресци видљиве почетне контуре. Ликови су описани линијом и обојеном површином. Три тона доминирају: светлоплава основа, окер инкарната и белина одеће. Само местимично постаје колорит живљи, једноставно шаренији, кад описује неку богатију ношњу. Почетничка неспретност огледа се у неконсеквентној сликарској обради појединих делова фресака и у слабој линеарној повезаности ставова и покрета у компликованијим композицијама.

Свечана фронталност, углађене линије, мирни и јасни колорит на фрескама из 1209. године дају том живопису монументалан и репрезентативан карактер. Фреске у јужној капели припрате, неједнаких димензија, брзо сликане и технички недотеране, представљају праву супротност свечаном стилу наоса. Њихова лакоћа, површна и шарена, веома подсећа на минијатуре са светлом позадином.

У исту групу најстаријег студеничког живописа, из раног XIII века, спада свакако и веома избледела источна страна капеле у пиргу изнад старог главног улаза. Фреске у овој скромној просторији распоређене су у два појаса: горе Преображење, доле попрсје Христа (у ниши) и четири црквена оца са свицима.

По остацима првобитних фресака у наосу студеничке Богородичине цркве доста се јасно наслућује карактер оног монументалног стила који су у српску уметност увели Немања и св. Сава. Следећа етапа развоја, фреске са жутом основом у импозантном простору нове припрате, остаје нам, на жалост, непозната. Радови малих мајстора из раног XIII века у студеничким капелама не импонују уметничким квалитетима, али свакако пружају занимљиве податке о живој разноликости утицаја и праваца који су се укрштали на тлу младе рашке краљевине.

Док је порекло главних студеничких фресака још увек загонетно, за нешто млађе фреске из Спасове цркве у Жичи тачно се зна да су дело цариградских мајстора.

Као студенички архимандрит, св. Сава је, заједно са братом Стефаном, почео да зида Жичу. После измирења с Вуканом (1207) »браћа се сјединише у многој љубави. Тада почеше зидати и велику цркву господњега вазнесења у Жичи, звану архиепископију. И друге многе цркве, мале и велике, сазида свети (Сава) докле је био архимандрит у Студеници, не само камене него и дрвене, да се на сваком месту његове државе Бог слави.«[52] Описујући зидање Жиче, Теодосије наводи како је св. Сава „многыхь дѣлатель и здьць и мраморникь искоусныхь привель изь грьчскыє землє...“ и, даље, како је св. Сава са братом долазио да надгледа раднике, којима је показивао како ће цркву „по воли єго оукрасити“.[53] Приликом освећења црква још није била живописана, већ нешто касније. Сликаре је св. Сава сам довео из Цариграда „бѣшє бо мраморникы сь собою и пишоуштихь ѿть константина града привель“.[54]

По вестима које дају Доментијан и Теодосије, види се да је св. Сава у цариградском манастиру Св. Андрије[55] ступио у везу са царским мајсторима. Треће путовање св. Саве у Цариград, пред повратак брату Стефану, датира жички први живопис у у време око 1220. По Теодосију се види да је св. Сава за Жичу набавио и иконе. Првобитни живопис и унутрашњи украс Жиче тешко је страдао негде између 1286. и 1292. „нашьствиемь безбожнаго ıезика коуманскаго".[56] После овог бугарског похода остало је од старог жичког живописа само неколико фресака у централном делу наоса, који су поново страдали у последњем рату. Од фресака из времена св. Саве остали су арханђели у линетама. Једва се распознају Распеће и Скидање с крста. Од стојећих апостола у трансептима остало је свега неколико тешко оштећених ликова на јужном зиду. У капели звоника остали су: архиђакон Стефан, Константин и Јелена, део Распећа и неколико попрсја светитеља.

Цариградско порекло најстаријих жичких фресака у наосу доста се јасно испољава на тешко оштећеним фрагментима. Фине пропорције апостола задржале су елеганцију старијег цариградског сликарства са краја XII века. Компликована, ситно наборана драперија, немирна, тврда и дубоко избраздана, веома подсећа на одећу апостола у Димитријевској катедрали у Владимиру.

Тврдо и неспретно цртане фреске у жичкој кули драгоцени су документ за историју сликарства провинцијских српских — и словенских — радионица у прелазним деценијама од XII на XIII век. Грубо сликане главе, оштрих црта, са наглим контрастима светлости и сене, скоро су идентичне нешто старијим главама у Спасовој цркви у Нередици.[57] Непримећене сличности између нередичког Спаса и фресака из Мавриотисе крај Костура указују на вероватноћу да је ова провинцијска, јако архаична, уметност негована у Македонији и да се из ње ширила по целом подручју православних Словена.

У Студеници и Жичи осећале су се велике квалитативне разлике између фресака у главним и у споредним просторијама. У Милешеви, задужбини краља Владислава, избијају знатно сложеније супротности између фресака које су настале скоро истих деценија. Све Милешевске фреске имају висок квалитет, али се оне међусобно оштро разликују по уметничким концепцијама. У архитектонској целини Милешевске цркве први пут су се — у српској уметности — сукобила два јасно формирана опречна схватања сликане декорације: дворско сликарство и монашко.

Натпис у студеничкој куполи и писани извори о Жичи недвосмислено указују да је св. Сава директно учествовао у подизању и очеве гробнице и цркве прве архиепископије. Сликане декорације у Студеници и Жичи настале су »по воли его«. Врло је вероватно да се св. Сава бринуо и око подизања Милешеве. Сликана декорација Милешеве рађена је у три етапе: прво наос, за њим стара припрата, потом новија припрата.

Једино фреске у наосу припадају дворској школи и, колико год то изгледало необично, тај живопис је свакако настао по жељи св. Саве још за његова живота.

Милешева је подигнута пре смрти св. Саве, 1235. године. Иако постоји јасна стилска разлика између фресака са жутом позадином у храму и фресака са плавом позадином у старој припрати, ипак су оне садржином повезане у целину.[58] Циклус земаљског живота Христовог, започет на жутој основи, наставља се на плавим фрескама у старој припрати и везује се опет за фреске са жутом основом у храму. Једна група мајстора завршила је прво фреске на жутој позадини, а после су наставили, придржавајући се раније одређеног плана, сликари фресака на плавој позадини, у припрати. И у храму има (у олтарском простору) фресака са плавом позадином, које су, изгледа, сликане кад и живопис у унутрашњој припрати. У припрати је постојала изнад некадашњег унутрашњег портала једна велика композиција на жутом фону.

т. 11 Од јеванђеоског циклуса очуване су у Милешеви композиције: Благовести, Рођење, Сретење, Цвети, Молитва у Гетсиманском врту, Издајство Јудино, Скидање с крста и Мироносице на гробу. Сем тога, од композиција су остала и два знатна фрагмента Успења Богородице и делови Преображења, Вазнесења,[59] Силаска у ад и Причешћа апостола. Нови живопис из XVII века покрива три композиције које су биле на том месту: Крштење, Четрдесет мученика и Три Јевреја у пећи огњеној.[60] Распоред композиција у Милешеви доста је необичан. Хронолошки се сцене нижу са десна на лево и одоздо навише. Причешће апостола, које се редовно слика у главној апсиди, сасвим је неуобичајено подигнуто на висину пандантифа. Ова изузетна појава зависи, можда, од архитектуре централне апсиде, која је изузетно ниска. Посебну групу чине портрети. У храму, на уобичајеном месту, изнад унапред при-
т. 10 премљеног ктиторског гроба, насликан је краљ Владислав; изнад улаза у проскомидију смештен је портрет неког игумана. У припрати су насликани, у поворци, краљеви: Првовенчани, Радослав и Владислав, пред св. Савом и Немањом. Сем Немањића портретисан је у милешевској припрати још један владар, вероватно Иван Асен II (1218—1241). Од појединачних ликова светаца нарочито се истиче колосална фигура св. Стефана Првомученика.[61]

Милешевске фреске у храму, у стилском погледу, настављају сликарство најстаријих студеничких олтарских фресака са жутом основом. Студеничко Причешће и милешевски »жути живопис« показују исту склоност ка монументалном, исту подвучену контуру цртежа, која ликове држи у површини и исту скалу боја прилагођених златножутој основи. Веза овога стила са мозаицима нарочито се јасно указује у Милешеви. Основа је сва прекривена сликаним коцкицама, које подражавају мозаик; по местимично очуваним делићима позлате види се да је читава позадина била златна. Колика је жеља била да се створи илузија мозаика запажа се нарочито по начину сигнирања појединих стојећих светитеља. Сасвим архаично, изнад рамена светитеља стављене су тамноплаве табуле, на којима је окомито, крупним златним словима исписана сигнатура. Ипак, и без овог директног подражавања мозаика, у самом стилу милешевских фресака са жутом основом јасно се види да су неки ликови директно узети из много старијег музивног сликарства.

2. МИЛЕШЕВА, АНЂЕО НА КАМЕНУ, ОКО 1235.

То се може сигурно тврдити за низ фронталних фигура. Архаизам који се испољио у српском монументалном сликарству већ у Студеници и Жичи, добија у Милешеви нови естетски правац. Од милешевских светитеља рађених у стилу касне антике, копираних са мозаика, почиње у српском монументалном сликарству да расте интерес за антички и класични сликарски израз. Не би се, међутим, могло рећи да је на милешевским фрескама та тенденција систематски и свесно спроведена. Све фреске са жутом позадином не представљају хомогену целину. Постоје знатне разлике у цртежу, у ставовима фигура, у типовима глава, па и у самом начину сликања. Види се да све милешевске фреске са жутом позадином није радио исти мајстор. Могу се лако издвојити три руке. Сликару који користи старе солунске узоре припадају свети патрицији у широким хламидама и пространим плаштевима; његови ликови су међусобно слични, често истоветни. Појединачне фигуре монотоно се понављају у ставовима и покретима. Тај солунски ученик знатно је сигурнији у композицији, његове фреске Успења и Сретења, крупних, тешких, облика и оштрих Т. 14-15
контура, импонују снагом и сигурношћу потеза. Овај мајстор увек ставља на своје фреске плаве табуле.[62] Савременију и сензибилнију уметничку културу показује мајстор фигура у првом појасу (св. Николе, св. Стефана Новог, Светих врачева). Т. 12
Његови ликови инспирисани су цариградским узорима. Њему су били поверени најодговорнији послови: портрет ктитора и композиција Мироносица изнад њега Т. 16
(тај мајстор ставља често сигнатуре директно на златну позадину). Трећи мајстор, аутор горњих композиција испод кубета, знатно живљег цртежа и боје од осталих, с фигурама наглих покрета и смелим контрастима боје много подсећа на Италију XIII века, нарочито у Скидању с крста. Т. 13

Сасвим је природно што се у младој српској монументалној уметности — у то доба — још могу да распознају саставни делови којима је настајала. Стапање још није било довршено, а неуједначеност — у овом случају — пружа драгоцене податке о широком интересу Срба при одабирању узора из разних школа и разних земаља за изграђивање своје, нове уметности. Најснажнији елеменат милешевских фресака у наосу је боја. Све слабости и неуједначености које се огледају у цртежу и композицији изгубиле су се у колориту. Дубока и спонтана консеквентност осећа се у колориту жутих милешевских фресака. Боје имају разне улоге на слици. Иста црвена избија на једној фресци као равна површина, на другој као боја пластичног предмета, на трећој као рефлекс који лебди између предмета и простора, али је њена интензивност, њен однос према боји до ње свуда подједнак. Ритам колористичких акцената и контраста савршено је усклађен. Варирање боје увек је подједнако, било да се она ређа као низ површина, као збир предмета или као сплет слободних потеза четке који стварају илузију пластичног у простору.

Боја је у Милешеви доминантни израз осећајности. Проблем сликовитог у милешевском живопису наметнуо се мајсторима у толикој мери да је бацио у засенак и интерес за садржину фреске. Прегнантне композиције са мало учесника доминирају у милешевском наосу. У сцени причешћа апостола Христос је само једном насликан,

у центру, сасвим старински, као у охридској Св. Софији. Иста архаичност види се и на фресци Благослов апостола. Држећи се Матеја (XXVIII, 17—20), трећи мајстор слика васкрслог Христа као владара који пролази кроз шпалир погнутих апостола.[63] Теме су у Милешеви неспретно распоређене. Сцене теку обратним редом, здесна налево, али композиције нису оријентисане према току излагања; у појединим призорима задржана је ритмика нормалног распореда. На пример у сцени Благовести анђео се креће слева на десно; на левом ступцу је анђео, на десном Богородица — по ритму композиције иза Богородице дошла би идућа сцена Рођења, она је, међутим, стављена на северни зид, анђелу иза леђа. На тај начин потпуно се изгубио ритам целине. Мајстор је ређао фреске како му је допуштала површина зида, која је у Милешеви нарочито подешена за велике композиције. Прозори су намерно пробијани уз пиластре како би најмање сметали фрескама. Веће површине употребљене су за композиције, мање за поједине ликове. Појединачна вредност слике, било да представља неког светитеља или неки догађај, увек је јасно истакнута. Фреске су редовно уоквирене широком црвеном траком која је изнутра појачана белом линијом. Фреске се не стапају у непрекинуте фризове сцена и поворке личности као што се обичавало касније, у XIV веку; фреске су прилагођене зиду, али нису ни формално ни садржински нарочито прилагођене једна другој.

Милешевске фреске са златном позадином као целина имају изразито репрезентативни карактер једне младе дворске уметности. По општем тону садржине и формалне обраде, милешевски мајстори наоса показују извесну ведрију концепцију сликарства. Злато, светле боје и богата одећа дају овој уметности репрезентативан и овоземаљски карактер, са призвуком веома тихе осећајности. Представљене личности слабо су окарактерисане, главе показују доста типизоване црте, али је осећајност тих, по изгледу сличних, људи јасно изражена.

Међутим, милешевске фреске из наоса, и поред лаичког и дворског карактера, ипак немају изразите особине царске уметности. Ранг светаца који су најчешће сликани у милешевском храму — и који заузимају најугледнији, први појас поткуполног простора — одговара рангу и карактеру Владислављевог двора. У Жичи су у трансепту сликани апостоли; у Милешеви те просторије заузимају свети ратници: св. Димитрије, св. Ђорђе, оба света Теодора. Тако се већ у Милешеви јавља типично српска црта: строј светих ратника испред олтара, који ће се касније — у XIV веку — поновити чак и у манастирској саборној цркви Хиландара. Колико су милешевски мајстори подвлачили паралелу између небеске и земаљске хијерархије, види се најбоље по једном упоређењу: два млада света кнеза, вероватно св. Борис и св. Глеб, имају исту ношњу као донатор краљ Владислав. У милешевском наосу највише сликани свети патрицији, по византијским схватањима, најбоље одговарају степену Владислављевог краљевства.

Фреске у обе милешевске припрате сликане су у XIII веку. Стари нартекс добио је живопис ускоро после смрти св. Саве, 1235, а новији нартекс око 1250. године.

Плаве фреске у припрати сасвим се одвајају од жутих милешевских фресака и садржином и начином сликања. Оне стоје на челу издвојених монументалних фресака монашког правца у старом српском сликарству. Изгледа да је ова нова грана сликарства дошла у српској уметности до израза тек после смрти кнеза-монаха Саве.

Две добро очуване композиције: Молитва у Гетсиманском врту и Издајство Јудино, низ великих попрсја у средњем појасу и сјајни ликови Немањића у првом појасу пружају довољно података за анализу овог сликарства. Т. 17-18

Обе очуване композиције у наосу: Улазак Христов у Јерусалим и Мироносице на гробу, фасцинирају лепотом централних личности, Христа на магарици и Анђела на камену; као целина, оне су слабо компоноване, споредне фигуре су наивно смањене и притешњене уз оквир. Мајстори припрате, који настављају и повезују циклус илустрација из Христова живота започет у наосу, компонују знатно искусније. Аскетско сликарство монаха показује веома одређени смисао за реално посматрање догађаја и људи. У припрати се јављају главе одређених личности, са одређеним карактерима. Младићи у сцени Јудиног издајства свежи су, зачуђени и живих покрета. Светитељи у средњем појасу, мирни, избораних лица и оштрих погледа фанатика представљају праву галерију особењака. Старци у првом појасу схваћени су директно као портрети великих египатских пустињака. Чувени портрет св. Саве најбоље показује до које су мере мајстори старе милешевске припрате били суптилни посматрачи и аналитичари човечјег лика.

На декоративним фрескама у наосу композиција је конструисана увек као призор из античке драме: у средини је протагониста, а поред њега је збијена, непокретна група недиференцираних личности — као хор. Мајстори припрате изграђују сцену без уопштавања. Осећа се да је аскетство милешевских сликара изразито контемплативне природе. Они смишљено сликају. Не поводећи се за ефектима декоративног, они подвргавају свој сликарски поступак логици догађаја, простора — и идеје коју желе да изразе. Оштри цртеж и тамније боје, подређене плавој позадини, само привидно стварају утисак строгости. У суштини, веома компликовани колорит изванредно је богат, само је основна интонација помакнута на нижу скалу плавих, љубичастих, зелених и тамнокестењастих тонова, од којих се оштро издваја инкарнат у светлом океру са детаљима у ружичастом, светлозеленом и светлоплавом.

Реализам милешевске припрате подређен је религиозној идеји, тако да и поред обиља реално схваћених појединости фреска не добија карактер илустрације. Мајсторима је очевидно било стало да што јаче подвуку унутрашњу вредност догађаја и личности. Крупне фигуре, изразити покрети и ставови, оштре физиономије и тамни колорит дају овом сликарству монументалну озбиљност. Једноставно епско причање, без примеса литературе и мистичне символике, задржало је мајсторе милешевске унутрашње припрате на сигурном тлу чистог сликарства.

Другог су карактера фреске у спољашњој припрати.[64] Средином XIII века озидана је испред старе припрате нова двоспратна грађевина са по једном капелом уз јужни и северни зид. Приземље ове грађевине има облик нешто издужене сале са каменим

сводом. Просторија са порталима на истоку и западу и вратима на северу и југу сасвим је једноставна. У XIII веку, кад је свод био цео, она је била потпуно тамна. т. 36 Сви зидови ове мрачне просторије били су исликани фрескама Страшног суда. На источном зиду сачуван је идејни центар целине: Христос на престолу, окружен војском анђела са Богородицом и св. Јованом; река огњена са грешницима а испод Христове деснице »престо припремљени« са Адамом и Евом. На своду су апостоли на престолима; на јужном зиду доле креће се поворка покојника који иду на мерење душа; у горњем појасу истог зида ређају се групе грешника које анђели терају у пакао. На северном зиду били су хорови праведника у рају; на западном зиду била је велика полукружна композиција која је показивала како земља и море враћају своје мртваце. На луковима свода били су насликани анђели и испосници. Разбијене, зависне од литерарних описа Страшног суда, милешевске фреске из спољашње припрате типичан су представник оног монашког књишког сликарства које се директно угледало на минијатуре. Као дословна илустрација текста и тумач одређене теолошке идеје, сликарство ове врсте није могло да избегне механичка понављања. На монотоним, симетрично сложеним сценама, као на листовима књиге, препричава се ефектна беседа Јефрема Сирског о другом доласку Христовом, о строгости суда, о тежини момента кад почне одвајање грешних од праведних. На овим фрескама изразито литерарног карактера сачуван је најстарији пример оног ученог сликарства из старе српске уметности у коме су естетски проблеми сасвим подређени тексту. Милешевске фреске Страшног суда, вешто сликане, према потреби текста декоративне, драматичне или идиличне, сликарски су доста консеквентно обрађене. Сви призори и све личности изведене су у први план; у симетрично сложеним оквирима ређају се визије, симболи, поворке, судски колегијум апостола, цветна поља и пламен паклени. Ликови сигурних пропорција, са живо окарактерисаним главама подсећају на монашко сликарство из старе припрате. Ипак је у новијој припрати колорит знатно живљи, тако да се он више везује за фреске у наосу.

Живи колорит светлог дворског сликарства привлачио је и мајсторе из монашке средине, тако да се у Рашкој Србији средином XIII века појавила једна варијанта живописа која је у себи успешно сједињавала елементе оба стила. У српској средини XIII века монаштво није представљало неку културно и уметнички јасно издвојену целину. Због тога и монашка уметност у српским црквама из тих времена изгледа пре одјек знатно одређенијих византијских монашких тенденција пригушених у Србији туторством династије. Та у суштини неконсеквентна уметност, носећи у себи сувише оштре супротности, била је кратког века, али је дала српском сликарству два драгоцена споменика: фреске у студеничкој цркви св. Николе и фреске из првог слоја у Богородици Љевишкој у Призрену. Студеничка црквица св. Николе, скромних димензија, веома оштећена, има нешто избледелог живописа у апсиди, једно савршено т. 37 очувано попрсје св. Јована Претече и две композиције: Улазак у Јерусалим и Мироносице на гробу. На занимљиво сликаној глави Претече јасно се види како су се у владарским манастирима укрштале тенденције дворског и монашког сликарства.

Строги потези цртежа и снажни контрасти светлости и сене на овом лику пренесени су из монашке уметности — али је у ту аскетску основу убачен светли колорит, сочан и блистав; заробљен у тамне контуре, он добија неочекивано интензивни сјај, какав на углађеним ликовима дворске школе никада није имао. Експресивност тога сликарства нарочито избија на искусно цртаним фигурама мироносица, које читавом појавом: изразом лица, ставом тела и покретима руку, испољавају страх и изненађеност. Плебејске физиономије у овом сликарству веома су карактеристичне. И Христос и апостоли имају чврсте, округле главе, кратке носеве, пуна уста и тамну кожу. Фрескама из студеничког Св. Николе сасвим је блиско старије сликарство из призренске Богородице Љевишке, нарочито делови композиција: Исцељење слепог и Т. 38
Свадба у Кани. Већ запажене сличности дозвољавају претпоставку да су Св. Николу студеничког и први слој фресака у призренској Богородици сликали мајстори исте групе.[65] То сликарство, по општој концепцији везано за мале просторе и површине, малих фигура и збијених група, има доста наративни карактер. Фреске су веома распричане и на њима особе живо гестикулишу; боје су јаке, прелази са светлости на сен кратки и нагли. Извесна, помало проста животна драматика људи дубоко убеђених и једноставних наметљиво избија из тог сажетог стила у коме нема ни свечаног става ни монументалности.

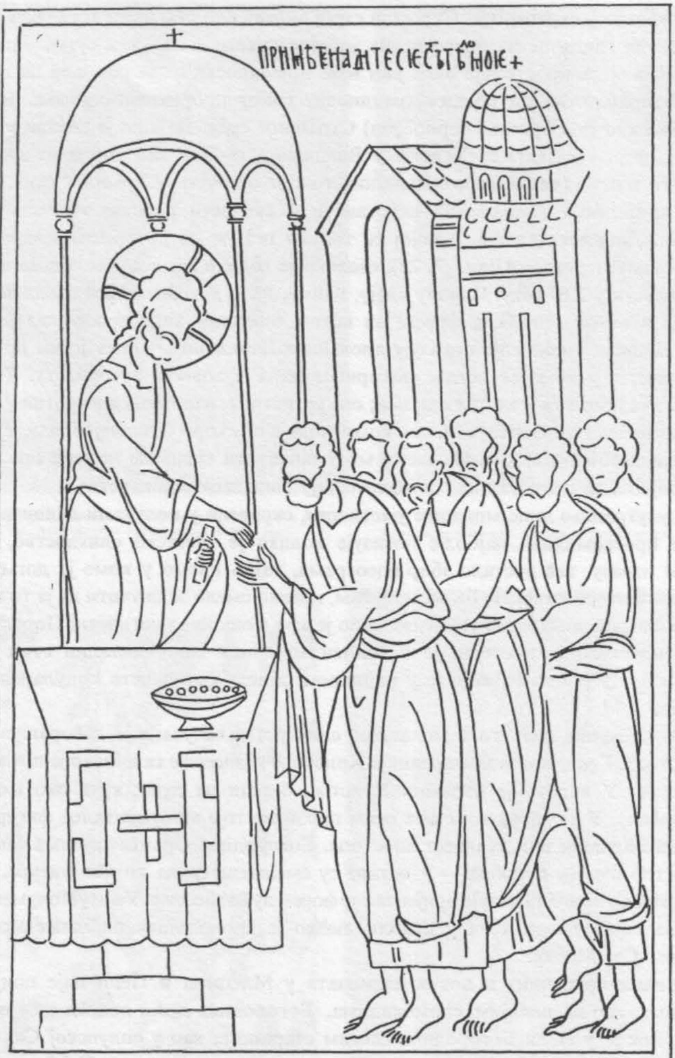
У новом седишту српске архиепископије, у цркви св. Апостола у Пећи, монашко сликарство се држало чвршће својих традиција. Фреске пећких Апостола не ослањају се много на строго сликарство из милешевске старе припрате нити на старије призренске фреске и њима сродни живопис из студеничког Св. Николе; оне се једине у српском сликарству XIII века сасвим приближују идеалима аскетског монашког стила. У Милешеви је монашко сликарство било ограничено на просторе испред наоса, у пећким Апостолима оно улази у главни простор наоса.

Најстарија црква у Пећи, храм св. Апостола, обично се спомиње као задужбина архиепископа Арсенија. Рачунајући према годинама Арсенијевог архиепископовања, узима се да су Апостоли подигнути у другој четвртини XIII века. Међутим, историјски извори упућују на већу старост ове цркве. Већ је В. Марковић истакао да се у дечанској хрисовуљи спомиње како је св. Сава »саздао архиепископију« — што се може најпре односити на Пећ. У Никодимовом типику из 1319. године јасно стоји да је св. Сава подигао цркву св. Апостола у Пећи по узорима источног порекла. Никодим вели да су Апостоли по облику слични јерусалимским црквама »горници« Сионској и храму св. Саве Јерусалимског: »видѣвь иже вь иерусалимѣ ѡбраз цркве славнаго сиѡна и светаго савы иерусалимьскаго вь тьжде ѡбразь створи сию великую црьквь...«[66] Постоји још једна потврда Никодимовог податка, на веома избледелом портрету св. Саве (из XIV века) у цркви Апостола сачуван је део сигнатуре у којој се св. Сава титулише као »ктитор овог светог места«.

Споменуте јерусалимске цркве толико су касније преправљене да се њихова архитектура не може упоредити са пећком црквом. Учешће св. Саве у подизању пећких Св. Апостола може се односити само на архитектуру. Фреске катедралне

цркве српских архиепископа сликане су касније, негде 1250, и за њихову израду бринуо се први наследник св. Саве св. Арсеније. Идеју св. Саве да подигне српску архиепископију сличну Сионској наставио је касније Арсеније; он је избором и распоредом фресака желео да још јаче подвуче ту сличност. Намере св. Саве и Арсенија биле су јасне. Пећ, мајка српских цркава, требало је да личи на мајку свих цркава, Сионски храм, који се и у српским средњовековним текстовима спомиње као »мати црькьвамь«.[67] Доментијан тачно набраја шта се у сионској »мајци цркава« десило: у њој је одржана тајна вечера, у њој је свети дух сишао на апостоле. Из Јована и Дела апостолских види се да су најстарије хришћанске традиције читав низ догађаја везивале за просторију »горње куће« (»горьница«). Избор и распоред великих композиција у централном поткуполном простору пећких Апостола такав је да су у први ред истакнути догађаји везани за »горницу«. У куполи је насликано Вазнесење Христово, према жичком узору, испод њега, на северном зиду, Духови и Тајна вечера, на западном зиду Христос се јавља ученицима, на јужном зиду Томино осезание и Лазарево васкрсење. Од пет сцена одабране су четири које су се збиле у »горници«: Тајна вечера, Јављање ученицима (Јован, 20, 19), Неверни Тома (Јован, 20, 19) и Духови (Дела апост., II, 4). Сцене нису хронолошки поређане и повезане по Јеванђељу и Делима апостолским, али су редом одабрани доживљаји апостола у горници — каснијој цркви Сионској — у коју су се апостоли увек скупљали у одлучним моментима, пред страдање Христово и после Вазнесења.

У троугаоним пољима пандантифа насликани су јеванђелисти. Велику конху
Т. 19-20 главне апсиде захвата монументални Деисис: Христос на престолу између Богородице и св. Јована.[68] У своду испред апсиде (Vorjoch) живописано је причешће апостола у две сцене: давање вина и, посебно, давање хлеба.[69] (Сл. 5.) У првом појасу апсидалног
Т. 21 зида насликана је, као и обично, поворка црквених отаца-литургичара. У проскомидији се једва назиру фреске. У два маха сликан је »Старац дана«: горе на источном зиду, сигниран као »вєтьхими дьньми: —« и на северном зиду у Визији Даниловој. У малој апсиди, иза трпезе, насликани су св. Сава и св. Арсеније како се клањају Христу јагњету, њима прислужују анђели. Само једном у старом српском сликарству насликана је ова ретка сцена у којој св. Василија Великог и св. Јована Златоустог замењују прва два српска архиепископа. На северном зиду проскомидије, око пролаза за олтар, насликана је композиција Данилова визија (према тексту Дан., 7, 10). У горњем појасу, у средини, доминира Христос-Старац дана с књигом на колену и до њега Богородица у молитвеном ставу; до Христа и Богородице десно и лево насликане су чете анђела; у нижем појасу лево насликана је веома стилизовано огњена река, а десно лежи млади Данило ослоњен на лакат; изнад пророка доста се јасно чита: »... прѣдь · нимь · тисȣщє · тисȣщами · прѣдьстоѣ... и · ȣжасєсє · дша моѣ. и · зракь...« По сачуваном одломку текста може се призор добро идентификовати. Као језгро садржине читаве визије, која је у тексту необично сложена и фантастична, узет је 9. и 10. стих 7. главе из књиге Данилове, место у коме се говори о старцу судији, о престолима, о реци огњеној и војскама небеским. Све што се није могло у пуном



Слика 5. — **Пећ, Св. Апостоли, олтарски простор: Причешће апостола, десна половина**

обиму насликати, скраћено је. Скромни строј анђела око старчевог престола требало је да подсећа гледаоце на непрегледне небеске пукове . . . можда су на оштећеним површинама мале просторије биле још неке појединости из визије, али ни оне нису могле ни приближно да покажу грандиозну слику пророковог виђења. Визија је замишљена као praefiguratio (прообраз) Страшног суда. Данило је сликан у Страшном суду, нпр. у катедрали Успења у Владимиру — али као споредна личност.[70] Споменути текст из седме књиге Данилове говори о почетку Страшног суда, али још више о пролазности земаљских царстава и о вечности царства »народа светаца вишњега«. Данилова визија, у којој се толико истиче да је приспело »вријеме да свеци преузму царство« (Дан. 7, 22), свакако је годила носиоцима српске архиепископске власти у XIII веку. Сличну идеју, наиме, да је духовна власт изнад земаљске илуструју и веома оштећене фреске на истом северном зиду проскомидије, испод лежећег Данила, сцене које показују »покајање Давидово«,[71] опет један пример из Старог завета, у коме се истиче покорност цара духовном ауторитету. Тематика ових фресака прожета је истим идејама; оне су, истина, изложене дискретно у просторији за свештенство. Сликарски, ове композиције су скоро безначајне, али је њихова тенденција необично важна. Из ње се могу ишчитати скривене намере оне средине која се борила за самосталност и афирмацију монашког сликарства.

То унутрашње лице монашке уметности, скривено у полутами лаицима неприступачне проскомидије, најбоље показује колико је аскетско сликарство, у свом искреном изразу, већ постало збир идеограма, тајно писмо у коме је догма све, а облик неважно средство. Не би се, међутим, никако смело закључити да је то компликовано интимно сликарство упућених било језгро монашке уметности. Поред тенденциозних илустрација постојао је и велики монашки монументални стил који се обраћао свим верницима, који је у најширем смислу био заиста популаран и лако разумљив.

Т. 22–24 Као најлепше дело тога монашког сликарства сачувана је декорација куполе Св. Апостола. Грандиозна композиција Христово вазнесење савршено је прилагођена архитектури. У калоти је огромни Христос, седећи на дуги; круг око њега носе четири анђела. У тамбуру који има осам прозора стоје монументалне фигуре Богородице, два арханђела и дванаест апостола. Богородица Оранта заузима сама један међупростор између прозора — у остале су смештене свуда по две фигуре. Иконографски, композиција показује оријенталну формулу Вазнесења. У низу монументалних Вазнесења која су смештена у куполи, пећко је хронолошки најближе мозаику у млетачком Св. Марку.

Мешање архаичних и нових елемената у Млецима и Пећи није подједнако. У Млецима, као на новијим споменицима, Богородица држи испред себе отворене дланове, док је у Пећи Богородица сасвим старинска, као у солунској Св. Софији, у пози праве Оранте. И анђели поред Богородице задржали су у Пећи старе, живе покрете. Ипак, колико год пећки сликар подражавао старе узоре, он је у општим цртама композиције знатно смелији у уметничкој обради од млетачког мајстора.

VI — Лењинград, Публична библиотека, Јеванђеље Кнеза Вукана, јеванђелиста Јован, почетак XIII века

VII — Лењинград, Публична библиотека, Јеванђеље Кнеза Вукана, Христос-Емануил на престолу, почетак XIII века

VIII — Хиландар, књижница рукописа, Јеванђелистар на пергаменту, No. 8, иницијал В XIII век

IX — Хиландар, књижница рукописа, Јеванђелистар на пергаменту, No. 8, иницијал В XIII век

X — Хиландар, књижница рукописа, литургични пергаментни свитак No. I (Чин на Богојављење), крај XIII почетак XIV века

XI — Хиландар, књижница рукописа No. 387, иницијал: Б, рани XIV век

XII — Хиландар, књижница рукописа, Рукопис No. 475, иницијал: М, рани XIV век

XIII — Београд, Народна библиотека, Призренско јеванђеље (изгорело 1941) на пергаменту, свети Константин и Јелена, крај XIII века

3. ПЕЋ, БОГОРОДИЦА ИЗ ВАЗНЕСЕЊА, КУПОЛА ЦРКВЕ СВ. АПОСТОЛА, ОКО 1250

Он пре свега напушта хеленистички перспективни илузионизам; он не слика умањени лик Христа у кругу у далеким висинама. Христос је у пећком Вазнесењу највећи, он као бог доминира својом натприродном величином блистајући у златној одећи. Док су одеће особа на земљи сликане бојама, у Христа су хитон и химатион сликани златом. У Пећи је очуван најстарији пример овог обичаја код нас који је имао своје теолошко објашњење. Христова одећа слика се златним рефлексима увек у сценама у којима Христос показује своје натприродне, божанске особине. У циклусу земаљског живота Христовог његова одећа се слика тако први пут у Преображењу,[72] а касније у свим његовим јављањима апостолима после распећа. Руски иконописци звали су тај златни сјај који зрачи из Христа »ассист«.[73]

Све боље очуване композиције у пећкој цркви Св. Апостола иконографски се ослањају на старије византијске узоре из XII века. Типично византијска иконографска решења показују Тајна вечера и Духови. У Тајној вечери је само због површине која му је стојала на расположењу сликар обрнуо картон композиције: Христа је ставио на десну, а Петра на леву страну полукружног стола.

Садржински и стилски пећке фреске у Св. Апостолима знатно се разликују од дотадашњег српског сликарства. Два супротна схватања слике искристалисала су се у српској монументалној уметности раног XIII века: у наосу Милешеве и у наосу пећких Св. Апостола. У појединостима могу се пронаћи сличности између жутих милешевских фресака и пећких, али су те сличности заиста од споредног значаја.

Основне концепције дворских мајстора краља Владислава и Арсенијевих сликара сасвим су опречне. Сјајне декоративне сцене са златном позадином вероватно су пренесене у Рашку из цариградских атељеа. Други је однос пећких мајстора према садржини коју тумаче. Њихова концепција се не огледа само у строгим физиономијама насликаних, у њиховој скромној одећи већ и у сликарској обради. Као што из скромних ликова избија богатство интензивног унутрашњег живота, тако и из уздржљивог колорита зраче боје које у структури ових фресака играју исто толико значајну улогу као и у Милешеви. И у Пећи је боја интензивно уткана у структуру слике, само што пећки мајстори немају нарочитих декоративних амбиција. Садржина се истиче у први план. Не подвлачи се лако уочљива, спољашња, наметљива сликовитост призора, већ верска истина описана уздржљивим, па ипак богатим стилом. Уметнички, милешевске фреске теже да преко касноантичких решења продру до хеленистичке ведрине. У Пећи се сликарска обрада сасвим ослања на узоре монументалне ранохришћанске уметности, која је са облика касне антике прелазила на медиевалне форме. Сличност пећких фресака са касноантичком уметношћу не своди се само на једноставно механичко подражавање узору. Лица пећких апостола подсећају на касноантичке портрете; осим те спољашње сличности постоји и много дубља хармонија између старих и ученика. Пластична материја приказује се у Пећи на исти начин као и на касноримској скулптури. На фрескама се не описују стварни облици човечјег лика; место природне површине тела слика се много усталасанија површина, са неприродним удубљењима и са сувише наглим испупчењима. Та дефор-

мисана тела, понекад сасвим изрешетана осенченим дубинама, имају своју нарочиту фантастичну пластичну сликовитост. Пластична форма — било да је сликано тело или покрет — увек смело продире у простор и нагло се из њега повлачи. Уметничка схватања пећког мајстора наметљиво су изражена: његов дубоки, драматични немир, који се преноси на физиономије насликаних и на њихове живе, широке и оштре покрете, његово смело одбацивање одмерене лепоте и свесно нарушавање природних пропорција; на фрескама у Св. Апостолима главне личности увек су већег формата од осталих споредних учесника у догађају. У Милешеви су те диспропорције између главне личности и статиста имале извесни декоративни, театрални изглед. У Пећи је величина главног хероја истакнута на сцени знатно дубљим аргументима. Протагониста се не истиче само величином раста већ и подвученом снагом геста и потенцираним изразом интензивног унутрашњег живота.

Рационални однос уметника према стварности био је у Пећи нарушен изразитом верском тенденцијом. У начину сликања пећког мајстора стално се осећа како се он колеба описујући час изглед виђене, час замишљене стварности. Он не преписује ликове из природе — углавном слику човека — већ прегледајући је претерује. Та претеривања: увеличавања, деформисања и друге необјективности, су јасна последица уметничке преосетљивости и верског фанатизма мајстора. Не би се смело рећи да су сензибилне вредности пећких сликара биле усклађене, да су се естетска и верска емоција поклапале. Осећа се извесна уочљива помереност; естетска решења потчињена су идејним постулатима. Истицањем тенденције пећки мајстори падају у недоследност формалне природе. Подвлачењем вредности које леже изван домена видљивог, ове фреске, и поред интимних веза са уметношћу касне антике, носе печат средњег века. То је сликарство у пуном замаху испољило оне тежње које су се у касној антици спорадично и нејасно формирале као прве клице средњовековне уметности. Посматране са тога становишта, фреске у Св. Апостолима имају посебно место у старом српском сликарству. Инспирисане источним, монашким узорима, оне се истичу као израз оне фанатичне монашке религиозности из касне антике која је одлучно утицала на почетне облике средњовековне монашке културе на Истоку и Западу.[74]

Фреске из Св. Апостола у Пећи свакако улазе у споредне токове и византијског и српског сликарства XIII века. Провинцијски и архаични карактер те уметности избија нарочито у еклектицизму мајстора, који се служе истовремено и старим предлошцима, механички копираним са оригинала из XI века, и картонима на којима већ избијају у пуној мери тенденције касног XIII века. Фронтално окренути свети епископи на јужном зиду олтара су блиски узорима из Св. Софије Охридске. Мекше контуре, слободнији став и пластичнију обраду лица показује поворка светих отаца,
т. 21 са св. Савом српским на зачељу, који се клањају Христу-жртви. Живи колорит тога сликарства — у полукругу апсиде — са меким тоновима инкарната бежи од ефеката изразито статуарног карактера. Хроматизам тога сликарства доминира у структури целине.

Истом схватању боје припадају и мајстори Причешћа апостола, који се доста неконсеквентно служе стилски неуједначеним предлошцима. Јужна половина Причешћа апостола, у цртежу, подсећа на калиграфски раздробљену графику касног комнинског сликарства, док је оштећена северна половина Причешћа по цртежу знатно монументалнијег карактера. Као тада најмодерније сликарство истиче се Деисис у конхи апсиде — са тамним колоритом и чврстим, пластичним формама, на којима ефектно доминирају блистави потези белог и тамне, подвучене сенке.

Посебну скалу варијаната сличних концепција представљају фреске из поткуполног простора. У калоти кубета и тамбуру насликано је монументално Вазнесење већ у тенденцијама новога сликарства, у коме доминира пластични облик. Жива палета избија на ширим површинама фигура, док су мањи облици већ затамњени подвученим оштрим сенама. Борба између старог и новог у сликарству XIII века ефектно избија на фрескама јеванђелиста у пандантифима Пећких Апостола. Нарочито је карактеристичан у том погледу седи јеванђелиста Јован: у сликарском поступку осећа се да мајстор технички једва остварује нови пластични стил; полазећи од старијег сликарства, које се служи прозирним зеленим сенама, непознати пећки мајстор прво осенчи старинским болусним зеленилом пластичне форме — а после, накнадно, да би постигао тамнију сену, он преко зелене сене шрафирањем поново прелази већ осенчене партије.

Убацивањем графичког сенчења и графичког осветљавања чистим белим, потирана је првобитна хроматска концепција слике. У тој чудној колебљивости сликарског поступка у два слоја има извесне дражи која ће се изгубити касније када почне тријумф скоро статуарне концепције људске фигуре. Јеванђелист Јован у Пећким Апостолима у свом компромисном стилу, са још неугашеним бојама, веома подсећа на апостоле из Градца — и, чини нам се, на фреске из XIII века у Св. Софији у Трапезунту.

Композиције испод пандантифа представљају посебну целину. По логици прилагођеној зидном сликарству у Пећким Апостолима све су композиције и посебне фигуре у вишим појасевима веће. Испод пандантифа, на површинама које су ближе очима, формати се нагло смањују. Релативно мале фигуре и композиције цртане су чврсто и компоноване једноставно. Цртеж је подвучен једино још контурама. Пластичност се постиже бојама, које су дискретно вариране. Боја се употребљава као израз монументалне композиционе вредности — не губи се у детаљима.

Монументална прегледност постигнута је мирном композицијом, која је редовно фронтална, симетрична и ритмички заустављена на централној личности протагонисте, који је већи од осталих.

Сликарство у Пећким Апостолима настало је у клирикалној средини високог свештенства и монаштва. Оно припада томе слоју више по месту на коме се налази и не истиче се много неким посебним уметничким концепцијама које би биле типично монашке. Уколико је то сликарство одвојено од дворског — то се његова посебност

испољава пре у застарелости и прелазности концепције, но у неком строго формулисаном уметничком ставу.

Фреске у Св. Апостолима обележавају нагли успон и крај монашког стила у српском сликарству XIII века. Дворске радионице — или можда само дворски мајстори — чланова породице Немањића основали су знатно виталнији правац, који је одржавао сигурни континуитет. Везујући се материјално за наруџбине српског двора, он се уметнички везивао за тенденције цариградског или никејског дворског стила.

Монашке тенденције тешко су продирале у сликарство српских владарских задужбина. У српској средњовековној држави — нарочито за владавине Немањића — није, изгледа, долазило до отворених сукоба између монаштва и двора, вероватно због тога што су и касније чланови династије заузимали високе црквене положаје и што је високи клир био најјачи ослонац краља у његовим сукобима с племством.

Контрасти између монашких и дворских схватања нису у српској уметности XIII века имали неког дубљег корена. Супротности изоштрене у Византији, где су се и двор и црква као прастаре организације столећима бориле о престиж, доспевале су у државу првих Немањића као далеки одјеци. И политичка и црквена власт била је у рукама једне породице; млада династија вешто је неговала култ угледних предака, који су били и владари и монаси. Породица којој је родоначелник под крај живота постао монах није могла бити, у принципу, антимонашка. У посебној атмосфери манастира-двора негована је у Рашкој уметност елите, која је била веома далеко од аскетизма оријенталних пустињака-фанатика.

Као изразити пример манастирске дворске уметности у Рашкој сачувана је главна црква манастира Мораче посвећена Успењу Богородице. Подигнута средином века, 1252, морачка црква сједињује у себи веома карактеристичне неуједначености. Грађевина је, као и све остале угледније цркве из XIII века, владарска гробница, њу је сазидао син Вуканов Стефан. У архитектури Мораче осећа се близина приморја. Строга, једноставна црква — у стилу зреле рашке школе — са наивно клесаним декоративним скулптурама, изразито је провинцијског карактера.

Живопис те једноставне архитектуре изненађује својим квалитетом.[75] Зграда, иначе знатне величине, била је читава украшена фрескама, које спадају међу најлепше радове византијског и српског сликарства из средине XIII века. Првобитна сликана декорација наоса на жалост потпуно је пропала. Добро је очуван једино мали ђаконикон. У простору који у основи нема ни 3 × 3 метра остале су фреске које и поред скучености зидних површина имају изразите одлике правог зидног сликарства.

Источни зид декорисан је олтарским темама: горе изнад прозора је попрсје Богородице Оранте са Христом у медаљону на прсима, поред прозора су Благовести; доле Деисис у најскромнијем облику, у три медаљона. На остала три зида испричан је живот св. Илије. Циклус сцена из живота пророковог само је привидно епског карактера. По избору призора и њиховом распореду осећа се да је садржини сцена дата симболична вредност. Већ је Стефанеску приметио да се морачке старозаветне сцене употребљавају као симболи евхаристије.[76]

Две теме теку упоредо на зидовима морачког ђаконикона: старозаветне приче и спекулације о њиховом симболичном значењу. Рођење пророка Илије илустровано је по апокрифу псеудо-Доротеја, све остало по првој и другој књизи о царевима. Одмах после рођења, Илија се показује као старац на обали потока Хората. По хронологији Св. писма ређале би се даље морачке сцене овим редом: Илија и Сарептска удовица, Илија призива огањ на жртвеник и коље свештенике Ваалове, Илија леже под смреку желећи да умре, Илијин разговор с Богом, Илија помазује Азаила за цара над Сиријом, Јуја за цара над Израиљем, а Јелисеја за пророка место себе, Илија плаштом раздваја Јордан — и, на крају, Илија се узноси на небо на ватреним колима.

т. 25

т. 26–27

Сликари се не држе овог хронолошког реда већ распоређују сцене по њиховом символичном значењу. Најближе Деисису стављају Илију на Хорату и Илију са удовицом. На западном зиду — где у наосу стоји Успење Богородице — насликано је Илијино ватрено узношење (ἡ πυροφόρος ἀνάβασις), по тумачењу Јована Златоустог символична слика Христова поклона евхаристије.[77] Символичну вредност жртве евхаристије, има свакако и оштећена фреска Илија призива огањ на жртвеник. Вероватно као евхаристични символ насликан је и скоро уништени велики медаљон Старца Дана у темену свода. Символици друге садржине припада фреска Миропомазање Азаила, Јуја и Јелисеја. Једино на тој фресци морачког ђаконикона показује се — у старозаветној сцени — Христос у сегменту како помазаницима пружа од Бога даровање венце. У XIII веку почиње у Византији нарочито да се истиче чин миропомазања при крунисању. У Византији старозаветни обред миропомазања није — изгледа — био у употреби до XIII века; тек тада, можда под утицајем Латина у Цариграду, почињу да се помазују и византијски цареви. Да је старозаветни ритуал у Морачи добио хришћанску садржину, најбоље се види по Христовом лику, који по уобичајеним византијским схватањима царске власти даје и старозаветним царевима венце власти (»коло властное« — ὁ κύλινδρος τοῦ κράτους). Испод сцене тачно би се могле ставити речи са познате минијатуре млетачке Марчијане.[78]

Ова појединост из циклуса св. Илије открива јасно менталитет морачких мајстора — припадање дворским радионицама.

Старозаветне теме из књига о царевима обрађене су сликарски у веома однегованом стилу скоро класичних облика. Као и у Студеници и Милешеви,[79] и у Морачи се опет јавља скоро загонетна сличност са споменицима нешто млађег италијанског сликарства из XIII века. Старије, свежије и слободније сликане, морачке главе старозаветних личности могле би се навести као непосредни узорци оним непознатим мајсторима који су живописали горњу цркву у Асизију.[80] Као куриозум може се навести конфузна комбинација Мавродинова, који тврди да су горњу цркву у Асизију сликали охридски мајстори![81]

У структури морачких фресака — у српској уметности неочекивано и неприпремљено — избијају нове црте: нагло ослобађање од фронталности и сасвим искусно коришћење пластичног облика у простору. Пластичност облика била је на одређени

начин истакнута већ у милешевској старој припрати, као и на фрескама у Св. Апостолима у Пећи. Али све до Мораче пластичност фигуре сводила се на извесну статуарну концепцију изолованог човечјег лика. Човек је сликан као кип у прилично неодређеном простору; наметљива пластичност облика у композицијама, нарочито у Пећи, изазивала је утисак претрпаности и хаотичности. Међутим, у Морачи цртач картона сасвим смишљено компонује по просторним дијагоналама. Доста је ако се погледа само како је компонован лик св. Илије на потоку или просторно вешто усклађена сцена Илијиног рођења. Исти тај дијагонални правац маса и покрета јасно се испољава и на већ споменутим асишким фрескама, нарочито у призору грађења Нојевог ковчега. По пластично схваћеним композицијама морачких и асишких мајстора — које дели хронолошко раздобље од непуне две деценије — мора се претпоставити да је та, формално дотерана уметност инспирисана неким касноантичким узорима високих естетских квалитета. Импозантна је сигурност потеза у драперији, анатомији, пропорцијама, покретима и, нарочито, у монументалним, свечаним физиономијама ликова — у Морачи и Асизију. Види се да су и српски и италијански мајстори подједнако зависили од неких византијских атељеа из прве половине XIII века, врло вероватно од присталица оног покрета обновљене Антике који је потекао из кругова никејског двора.

Интерес за естетске вредности слике растао је у српској монументалној уметности постепено од четрдесетих година XIII века и досегао врхунац седамдесетих година истог столећа. Најјасније тенденције ка формализму изразито лаичких и антикизирајућих црта испољиле су се у српском монументалном сликарству XIII века на фрескама са златном позадином. Већ та појединост — »златно небо« упућује на претпоставку да је нови стил монументалног зидног сликарства изникао из минијатурног сликарства са златном основом. Почетком столећа осећала су се колебања. Фреска је на махове заиста само имитација мозаика у скромнијој техници. У случајевима када је подражаван мозаик показивана је зависност од музивне технике у злату позадине и у изгледу фреске у целини. Ликови и њихови међусобни односи били су потчињени логици музивног цртежа и музивне композиције. Међутим, већ на милешевским жутим фрескама новијих тенденција избијају особине типичне за технику сликања четком: мекоћа линије, заобљеност моделисања и слободни потез. Извесна пуна, еластична питорескност постаје све наметљивија у српском сликарству из зрелог XIII века. У Морачи су облици снажни, скоро тешки, покрети троми и елегантни, али се задржала строгост у колориту, који је потчињен доминантном сивоплавом тону позадине. Сензуализам форме, пригушен хладнијим колоритом, тачно је одговарао дволичној тематици морачких мајстора, који из монументалне епике старозаветних догађаја прелазе на смишљену спекулацију о симболима евхаристије и на актуелне политичке идеје о владарима помазаницима божјим.

Кад би се морачке фреске посматрале изоловано, могле би заиста да изазову недоумицу. Однос између теолошко-политичке тенденције фреске и њене формално

савршене сликарске обраде толико је у Морачи, усклађен да се у први мах и не осећа који је од елемената доминантан. Сопоћанске фреске недвосмислено су показале да је спекулативна, символична садржина у српском сликарству средином XIII века била само остатак традиција. Нова дубока заинтересованост за лепоту облика и боја обузела је свом жестином српске интелектуалце тих времена, писце и сликаре. Иста схватања о узвишености лепоте имају тих истих година и књижевници и уметници. Кад год се у српској књижевности XIII века пише о сликарском украсу цркава, увек се спомиње само његова лепота; никада се аутори не упуштају у истицање или тумачење идејне садржине слика.

Скоро је тешко схватити како је могла у дворској уметности једне младе династије да се створи атмосфера за развој искусног и префињеног сопоћанског сликарства. Стил сопоћанских фресака није сазрео у Рашкој, али је сасвим сигурно да су — за сада — баш сопоћанске фреске дела највишег домета у монументалном сликарству XIII века не само у средњовековној Србији него и на целом подручју византијске уметности тога периода.[82] Игра случаја је хтела да се најлепши цвет ове класичне интернационалне уметности сачува у Сопоћанима, у срцу Рашке.

Сопоћанске фреске не прелазе само географске оквире своје националне средине, оне у исти мах, сасвим програмски, излазе из граница остале средњовековне уметности свог доба. Класично схватање слике избија у Сопоћанима тако снажно и свеже, да се сопоћанско сликарство у целини никако не би могло мерити средњовековним мерилима.

Обично се — не без злоупотребе помало истрошених клишеа популарне филозофије — говори о контрасту између сна и јаве у менталитету Византинаца, конзервативаца који се заносе формама, не осећајући истине стварности. Посматрајући амбиције и остварења византијског XIII века, могла би се заиста иронисати грчка мегаломанија у међународним економским и војно-политичким односима. Међутим, сасвим је други положај заузимала Византија, још и у тим временима, у области уметности. На том пољу она је била водећа земља, свесна својих традиција и својих огромних преимућстава над осталима. Године 1204, кад Латини варварски пљачкају Цариград, један од водећих престоничких писаца Никита Хонијат сасвим необично реагује, он не описује паљевине, разарања, насиља; гледајући недела западњака, у њему се буди стари Хелен и он прелази преко многих злочина и намерно се задржава на описима варварског уништавања цариградских античких уметничких ремек-дела.[83] Велика тужбалица Хонијатова, у којој се набраја листа губитака велике галерије кипова која је постепено формирана више од осам стотина година, звучи као почетни манифест оног ренесансног покрета који се расцветао у избегличкој атмосфери никејског двора.

Новија испитивања све јасније показују колико је цариградски двор био снажан центар античких уметничких традиција. Изгнанство у Малу Азију још више је приближило цариградски двор античким споменицима.

Занимања и забаве Теодора II Ласкара добро осветљавају културну средину никејске ренесансе. Теодор II се, као какав италијански мецена окружен литератима и људима од науке, бавио овоземаљском мудрошћу, високо ценио Хомера, занимао се за музику и позориште. До које мере се Теодор II одушевљавао античком прошлошћу може се осетити по једном његовом писму Акрополиту у коме описује своју посету развалинама Пергамона. Иако у опису има сувише речитости и нејасних места, две појединости показују искреност његовог ентузијазма за антику, кад описује развалине пергамског позоришта и кад се одушевљава лепотом неког кипа, који је по његовој заповести касније пренесен у двор. Стара паганска побожност избија из принца-антиквара; заслепљен лепотом мраморног кипа, он му са страхопоштовањем прилази и целива га. У никејској дворској средини, у којој Теодор II љуби античке кипове, свакако је формиран онај класични стил византијског сликарства XIII века из кога су изникле сопоћанске фреске.[84]

Одушевљење антиком није било у никејском двору строго ограничено на књижевност, филозофију и ликовне уметности. И само схватање живота и његових лепота било је прожето извесним паганским сензуализмом.

Теодор II занима се за музику и позориште — он у својим писмима Музалону описује као дворску новост долазак певачице или групе путујућих глумаца; спомињу се и појединости, на пример, како је један глумац чак и писмен. Двор се нарочито одушевљава једним глумцем »Баховим старцем«, који је певао Дионисијеве песме држећи у рукама грожђе и јабуке. Теодоров опис глумца толико се поклапа са изгледом античких глумаца — играча у баханалијама, да се намеће питање да није »Бахов старац« са грожђем и јабукама маскиран према неким античким рељефима — или мозаицима — играча у баханалијама. Исти такви Бахови играчи са воћем често се понављају у помпејанском сликарству.[85]

Све ове појединости у довољној мери осветљавају уметничке и животне идеале никејске ренесансе, њену класику и њен ведри сензуализам. Ипак се намеће одређено питање: да ли је остао неки поуздано никејски споменик сликарства из XIII века на коме су испољене тенденције новог, ренесансног покрета? За сада постоји само једна усамљена минијатура која би се смела приписати никејској средини: лик Давида у Псалтиру манастира Ставроникитe бр. 46. Наиме, ова минијатура грчког порекла показује упадљиве сличности са сопоћанским фрескама у цртежу, колориту, чак и у орнаментици одеће.

Ведри стил сопоћанских фресака садржи у себи уткану класичну основу и сасвим прецизно поновљене реминисценције из античке уметности. У Србији XIII века то сликарство није могло настати, остаје као једина могућност Никеја. За историју српске средњовековне културе и уметности необично је важна чињеница да су и на двору Немањића образовани кругови већ били дорасли учешћу у једном уметничком покрету доста сложеног карактера. Хеленизам монументалног византијског сликарства око 1260—1270. већ је нашао своје путеве ка Западу — он је са Латинима избеглим из Цариграда доспео у Асизи, Парму и Венецију. Рашку је талас нове, никејске

4. СОПОЋАНИ, АПОСТОЛИ ИЗ УСПЕЊА, ОКО 1260.

ренесансе раније запљуснуо — у годинама кад је српско образовано друштво већ имало своју уметност, која је и сама тежила монументалној једноставности и лепоти облика.

Сопоћанске фреске не могу се тачно датирати у годину. Ипак, портрет краља-ктитора Уроша I и чланова његове породице довољно одређено показују да је живопис из сопоћанског олтара, наоса и старе припрате настао последњих година шесте деценије XIII века. Ранији покушаји датирања на основу одређивања старости Урошеве деце на портретима знатно су поколебани утврђивањем важне чињенице да је читав слој фресака на коме су насликани старији портрети — у југоисточном делу наоса — нов, накнадно убачен; значи да је главно сликарство Сопоћана, у олтару и наосу, могло настати и пре рођења Урошеве деце, а свакако пре накнадног убацивања портрета, који су — судећи по узрасту краљевих синова — накнадно убачени око 1258—62. Око 1260—62. сликан је стари нартекс заједно са млађим портретима краљеве породице и фреска смрти краљице Ане, мајке Уроша I.[86]

Сопоћанска црква има све карактеристичне црте развијеног стила рашке архитектуре: полукружну апсиду, скраћени олтарски травеј, одвојене пастофорије, наглашени централни простор са куполом и нижим трансептом и пространи западни травеј. Са наосом подигнута је истовремено припрата, која има са јужне и северне стране — слично као у Жичи и Милешеви — по једну капелу. Крајем XIII века убачен је између јужног трансепта и јужне капеле параклис посвећен св. Николи.

Фреске из XIII века у сопоћанској цркви представљају конгломерат квалитета. Оне фреске на основу којих је створен појам сопоћанског сликарства налазе се у олтару и наосу; њима су најсродније фреске у нартексу, које својом тематиком већ наговештавају нове тенденције касног XIII века. Детињасто су грубе фреске у проскомидији. Посебни карактер имају фреске у северној капели припрате, које припадају бољим радовима српског сликарства из средине XIII века; истим годинама припадају и безначајни фрагменти фресака у ђаконикону. Параклис св. Николе и јужна капела припрате сликани су последњих година XIII века и везују се за оно тамно и тврдо цртано сликарство које је у централним областима најбоље репрезентовано фрескама из старе припрате пећких Св. Апостола. Под крововима сопоћанске строге архитектуре, која споља делује као трободна базилика са куполом, сачувана је необично занимљива галерија српског сликарства у коме се монументални стил развио до кулминације и, после кратког цветања, пао у кризу лутања и експериментисања.

Свој највиши домет показало је српско сликарство XIII века на зидовима сопоћанског олтара и наоса. Пространа, мирна, равномерно осветљена унутрашња архитектура изгледа као галерија фресака у којој су сви углови и све површине испуњени богатом светлошћу.

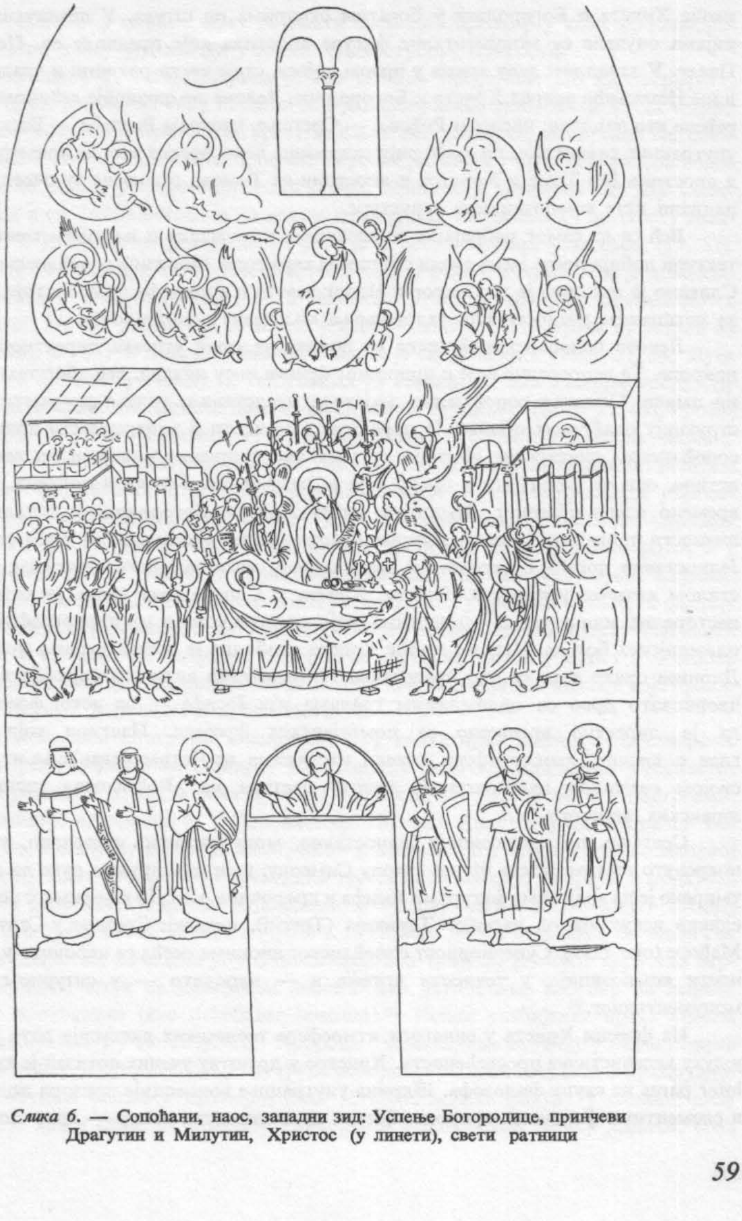
У прстен испод тамбура куполе ставио је краљ Урош I натпис о своме ктиторству и завршио га стиховима ирмоса трећег гласа, треће песме: »Господе, ти који си упориште онима који се уздају у тебе, утврди цркву своју, коју си стекао својом часном крвљу«.[87]

Лапидарни стихови ирмоса садрже у себи молбу да се црква сачува за вечна времена и основну мисао о Христу-жртви, који је својом крвљу учврстио темеље цркви. Једноставна садржина сопоћанских монументалних фресака у олтару и наосу као да је потчињена идеји о Христу-жртви. Строги избор монументалних сцена из земаљског живота Христовог епски је јасан.

У великој апсиди, у конхи, била је насликана Богородица између два анђела у царским далматикама. У средњем појасу апсиде добро је очувана Причест апостола. У доњем појасу је Поклоњење црквених отаца Христу-јагњету. Одступајући од уобичајеног правила да сваки црквени отац држи на свом свитку своју сентенцију, саветник сопоћанских сликара одабира текст који тече непрекидно, преко свих свитака светих отаца и на тај начин их сједињује у свечани хор молитеља који истовремено, углас, изговарају исте речи.[88]

На чеоној страни источног пара пиластара насликане су Благовести, као почетак циклуса земаљског живота Христовог. На северном зиду — у највишем појасу —
т. 30 стоји рођење Христово; на супротној страни насликано је Сретење, а испод њега млади Христос у синагоги (Лука, II, 48). Остаци Христовог крштења очувани су у своду јужног трансепта. Преображење је насликано на северном зиду, испод Рођења. У западном делу храма, у горњем појасу јужног зида, била је фреска Васкрсења Лазаревог, од које су сачувани само делови. Још је више оштећена фреска Улазак у Јерусалим на одговарајућем делу северног зида. Сцене из циклуса мука Христових налазиле су се, вероватно, у сводовима западног дела храма. На средњем појасу јужног зида насликана је велика композиција Распећа, на средини веома оштећена. На јужном делу олтарског свода била је, вероватно, композиција скидања с крста, а на северном делу истог свода види се доња половина сцене Полагање у гроб. Васкрс Христов илустрован је у Сопоћанима на оба начина који се примењују у источнохришћанској иконографији: Силазак у ад насликан је као пандан Распећу на средњем појасу северног зида, у западном делу храма; Јављање мироносицама смештено је у највишу зону северног зида, у олтарском простору. Остале сцене илуструју догађаје
т. 28 после Христовог васкрса: Јављање Христа женама (χαίρετε) — у највишој зони јужног олтарског зида. У средњем појасу северног олтарског зида приказано је
т. 34 Јављање Христово апостолима, без Томе, а на јужном одговарајућем зиду Томино Осезаније. На зиду изнад отвора апсиде сачувани су фрагменти Силаска св. Духа, а целу велику површину западног зида, од свода до висине врата, захвата огромна
т. 31–32 композиција Успење Богородице (сл. 6). У своду северног трансепта виде се остаци композиције Четрдесет мученика у Севастијском језеру. На источном делу свода јужног трансепта сачуван је овећи фрагмент Гостољубља Аврамовог, симболичне слике св. Тројице, којој је сопоћански храм посвећен.

т. 29,33 Све остале површине зидова попуњене су појединачним фигурама. У пољима пандантифа насликана су четири јеванђелиста. На пиластрима у горњим зонама насликани су старозаветни оци, пророци и мученици. У првом појасу, на почасним местима, на чеоним странама источног пара пиластара, стајале су сада уништене



Слика 6. — Сопоћани, наос, западни зид: Успење Богородице, принчеви Драгутин и Милутин, Христос (у линети), свети ратници

иконе Христа и Богородице у богатим оквирима од штука. У певничким просторијама очуване су монументалне фигуре апостола које предводе св. Петар и св. Павле. У западном делу храма у првом појасу, стоје свети ратници и чланови породице Немањића испред Христа и Богородице. Велике композиције већином су распоређене као пандани: наспрам Рођења — Сретење, наспрам Распећа — Васкрс. Поред унутрашње равнотеже, по критерију садржине, неке фреске као, на пример, Христос и апостоли без Томе и Христос и апостоли са Томом, стављене су очевидно и као пандани исте композицијске структуре.

Већ се из самог набрајања композиција и података о њиховим месту у архитектури добија доста јасна слика о општем карактеру садржине сопоћанских фресака. Сликано је оно што је из Старог и Новог завета и апокрифа најпознатије, без жеље за истицањем учености или задовољења књижевне радозналости.

Лепота сопоћанских фресака не почива на суми утисака директно узетих из природе. Те непосредне везе с природом фреске нису никада, већ због технике рада, ни имале. Сликање сопоћанских мајстора представља, углавном, уметничку конструкцију одабраних облика. И поред све хуманости и конкретности приказаног, у сопоћанском сликарству призори су увек као копреном одвојени од свакодневне истине, они су подигнути у сферу која је разумљива, блиска и логична, али истовремено изван стварног. Земаљски живот Христа, Богородице и осталих светих личности приказан је у свету античке лепоте, озарен сјајем златног неба (ciel d'oro). Једноставни догађаји, скромни и свакидашњи, инспирисани су високим, искусним стилом античке уметности. Рођење Христа у Сопоћанима права је хеленистичка пасторална идила са појединостима које су позајмљене из иконографије рађања олимпијских богова. Купање малог Христа слободна је копија купања новорођеног Диониса онако како се оно представља на рељефима античких саркофага.[89] Старо чворновато дрво са одломљеним гранама иза Јосифа — на истој фресци — као да је директно пренесено са помпејанских фресака. Пастири који слушају глас с висине, иконографски слични пастирима из Четворојеванђеља из Парме,[90] својом свежином наговештавају лепоту пастира на »Рођењима« каснијих италијанских мајстора.

Сретење, по композицији једноставно, монументално и свечано, у средини покренуто гестом детета према старцу Симеону, који је испружио руке да га прими, умирено је на крајевима фигурама Јосифа и пророчице Ане. До које је мере сопоћански сликар искуснији од каснијег Торитија (Torriti), показује Сретење у Санта Марија Мађоре (око 1295). Супериорност сопоћанског анонима осећа се нарочито у компактности композиције, у течности цртежа и — нарочито — у сигурном осећању монументалног.[91]

На фресци Христа у синагоги, атмосфера теолошких дискусија дата је сасвим у духу хеленистичке просвећености. Христос у друштву учених показан је као primus inter pares на скупу филозофа. Ширина унутрашње концепције призора подвучена је и елементима формалне природе. Богати архитектонски оквир — иако симболична

слика Sapientiae — у смелом луку обухвата слободни простор у коме противници достојанствено дискутују, заиста у сенци седам стубова мудрости.

Велика сцена Распеће изведена је као свечана представа. По иконографској садржини призор припада типу Распећа које је инспирисано текстовима из сва четири Јеванђеља. У средини је Христос на крсту, над њим лебде анђели, над рукама његовим светле сунце и месец; племенити профили персонификација у кружним медаљонима личе на фино резане рељефе с античког новца. Христос је сигниран као цар славе. Богородица и св. Јован Богослов на левом делу фреске насликани су по тексту Јовановом (19, 27); по истом јеванђелисти узет је и детаљ војника с копљем (19, 37). На широкој композицији све је речено што се имало рећи о Распећу, све је доведено на исто место и концентрисано у исти моменат. У истом тренутку помрачило се сунце (Матеј, 27, 45), раскинула се завеса у храму (Мат. 27, 51), мртви су устали из гробова (Мат. 27, 52) и Лонгин узвикнуо »заиста је син Божији« (Мат. 27, 54, Лука 23, 47) — то би било у складу са текстовима из Јеванђеља, али сликари продужују време и у исти моменат преносе догађај са спужвом на копљу (Мат. 27, 43), пробадање ребара (Јов. 19, 34) и анегдоту о војницима који се коцкају у Христову хаљину (Јов. 19, 23). Свечана симетрија призора умирила је контрасте појединости. Вештим смањивањем формата личности из споредних догађаја, који су нарушавали узвишеност трагедије као целине, мајстори су у Сопоћанима заиста зналачки одржали високи тон монументалног сликарства, не упадајући при томе у лажни патос и у магловиту симболику. У осовини композиције Распећа показано је суверено владање контрастима. Разапети Бог и војници-коцкари, насликани у средини фреске, не сметају једни другима: најузвишеније и најниже повезано је у истину, живу и људску. Елементи алегоричне и симболичне садржине: пророк са свитком, завеса у храму и Адамова лубања размештени су на периферним деловима композиције као алузије које приказаним догађајима дају више и дубље значење.

Средњовековни апокрифи инспирисали су византијске мајсторе за стварање двеју сликарски најмонументалнијих композиција источнохришћанске уметности: Смрт Богородице и Христов силазак у ад, симболични призор његова Васкрсења; Т. 31–32
обе композиције насликане су у Сопоћанима. Силазак Христов у ад, испричан већ у такозваном Јеванђељу Никодимовом, често је описиван и у српској средњовековној књижевности. Срби су нарочито преводили текстове о Силаску, у којима је подвучен драматични елеменат, са живим дијалозима. У »Слову блаженог Јевсевија« догађај је описан као права битка између добра и зла. Победа добра над злим, по идеји сва у духу хришћанства, показана је у Сопоћанима као тријумф римског цара над варварима. Христос стоји на повијеним леђима Ада исто онако као цар на леђима побеђеног противника (као debellator hostium).[92] Испод разбијених врата анђели као војници стављају у окове ђаволе. Пророци и праведници пружају у радости руке према победнику. Доле у десном углу, група покојника у белим покровима придружује се старозаветним оцима и праmajци Еви. Док све велике фигуре у горњем делу композиције имају своје физиономије, покојници у покровима сви су једнаки. Овај

детаљ показује да је »прва парусија« Христова у Сопоћанима показана као узор »другом доласку« — Страшног суда — када ће сви покојници изићи пред судију једнаки: »као што једна пчела није лепша од друге, него су све истог лика и узраста« тако ће бити и на дан васкрса мртвих, неће бити ни плавих ни црних, ни црнаца ни различита лица, него ће бити сви једнога лика и једнога узраста и биће као бесплотни . . .«.[93] Мотив васкрса мртвих истог лика појављује се и на фресци Распећа и на фресци Васкрса; он свакако још више идејно повезује обе композиције.

Све остале сопоћанске фреске које се односе на Христов живот иконографски се не одвајају од просечних решења из XIII века. Њихова висока вредност не лежи у компликованости показане садржине већ у савршенству уметничке обраде.

Највећа сопоћанска фреска, по формату и ширини уметничке концепције — Смрт Богородице — заузима западни зид наоса. Свечаност Богородичине смрти као да се дешава на ведрим олимпијским висинама. Слично се представља на касноантичким рељефима консекрација владара. У Сопоћанима Христос као deus ex machina спушта се са неба. Доле, у средини сцене, он стоји као протагониста иза одра мајке у истој божанској светлости у којој се први пут показао апостолима на Табору кад се »обукао у прву своју лепоту«. Богородица лежи мртва, њену душу, малу психу у завојима, узима у руке син да је преда арханђелу Михаилу. Анђели са свећњацима, свети епископи, апостоли и остали учесници у предњем простору сцене, мирно стојећи, безгласно тугују. Тек у позадини, на балкону леве зграде, од мушкараца одвојене жене, седећи на поду, наричу, ломе руке и гребу лица; једини гласни акценат убачен је у слику као споредни детаљ. На небу изнад кровова цркве и околних зграда насликан је фантастичан призор: вожња апостола на облацима који лете са анђелима-пилотима из свих крајева света да што пре стигну на Богородичину сахрану.

Тешко је рећи шта није на овој фресци позајмљено из Антике. Ма колико садржина зависила од апокрифа, нарочито од беседе Јована, архиепископа солунског, на празник смрти Богородичине, начин компоновања, ставови, физиономије и гестови — све подсећа на хеленистичко сликарство. Христос у својој првобитној, божанској лепоти, најсавршенија инкарнација лепога бога, блиста у »бесконачној« светлости, у тој светлости којом је прожето цело сопоћанско сликарство и коју је Доментијан, познати српски писац из XIII века, тако живо описао. »То није светлост«, вели он, »која на Истоку исходи а на Западу заходи, која се временом свршава и која се дели доласком ноћи, коју заједнички са животињама видимо . . . већ светлост коју са јединим анђелима можемо видети«,[94] иста она светлост за којом је истих година чезнуо Фрања Асишки, потцењујући овоземаљску светлост, коју »заједно са мухама гледамо«.[95]

Тај поглед уперен у трансцеденталну светлост, у рајске лепоте, зауставио се — у уметничком стварању — много ближе на остацима хеленистичког сликарства. Лепота антике, у очима уметника из XIII века, схваћена је као лепота раја. Сопоћанске мајсторе је свака реч из апокрифа наводила на исти стваралачки поступак, да свакој средњовековној садржини дају античку формалну интерпретацију.

Тешко би било прецизно одредити однос српског неохеленизма XIII века према грчком неохеленизму истог доба. Очувани материјал показује извесне контрасте, који се не би смели увек објашњавати широким уопштавањима. Можда су разлике између грчких и српских мајстора условљене разноликошћу личних схватања а не супротностима грчког и српског менталитета. Међутим, неке супротности између грчких и српских дела исте садржине и истог иконографског типа намећу закључке од ширег значаја. Снажна фигура сопоћанског апостола Павла, који носи свитке својих посланица, свакако је настала према неком грчком узору као, на пример, и фигура апостола Павла са свитцима у ватиканском рукопису бр. 1208; фини, ситно сликани и оштро окарактерисани грчки апостол Павле сав је схваћен као човек огромне унутрашње снаге. Друго је биће сопоћански Павле, херој и колос, мирног погледа, коме би пре припадао атрибут западњачког Павла — мач, него ли свитци посланица. Грчки Павле је филозоф, сопоћански Павле ратник — доста је погледати руке обојице: фине танке прсте Павла на грчкој минијатури и чврсте песнице Павла на сопоћанској фресци. У сликарској обради контрасти се још јаче истичу. Спора техника грчког минијатуристе-аналитичара који ужива у суптилностима сва је у драгоценом оквиру интимног сликарства. Широки, брзи потез сопоћанског фрескисте безгранично је смео, он је својом снагом преплавио широку површину зидова.

Формални елементи сопоћанског сликарства не могу се објаснити теоријама о утицају. Структура сопоћанског стила толико је јасна да се она — уколико су речи способне да тумаче сликарство — може читати сама. Монументалност фресака постигнута је јасним средствима. Пре свега, крупним облицима. Формати људске фигуре која је носилац композиција нису много мењани. У доњој зони људски лик висок је просечно два метра, а у великим композицијама око метар и по. Само очувани део композиције Успења Богородице широк је 4,25 м, а висок 6,30 м. Читкост облика постигнута је нарочито сталношћу саставних делова слика: висине тела, облици главе, руку, ногу и одеће не варирају много. Једном постигнута, формално савршено изведена решења у цртежу, пропорцијама и колориту понављају се. Тешко је ухватити неко правило, али разлика при понављању и градацији толико је у Сопоћанима смишљена и ефектна, да би се могла упоредити само са искусним коришћењем сличних сталних фигура у стиховима српских епских народних песама. Једноставност и снага израза толико су чисте, да се не губе и кад се безброј пута понове.

На понављањима, варијацијама и контрастима сопоћански мајстори изграђују велике композиције, у којима доминира симетрија, са истакнутим централним акцентом. Фронтално развијена сцена Успења Богородице показује врхунац мајсторске вештине компоновања. Све је изграђено на принципу супротстављања контраста међусобно повезаних. Доста је узети само један исечак — леву групу апостола из Успења Богородице — и на њему пратити вешту игру супротности, која је изведена логиком рођеног сликара. Св. Петар има светао хитон и таман химатион, апостол до њега обратно; тамни хитон и светао химатион, код трећег је контраст као код

првог, код четвртог као код другог. Сличан ритам понавља се и у односима тела према простору. Свети Петар стоји, просторно у дијагонали, апостол иза њега фронтално, трећи у дијагонали, четврти паралелно са предњом ивицом простора — у профилу. Ставови посматрани по вертикали опет се ређају у контрастима: св. Петар се нагиње у једноставном луку на десно, апостол иза њега у издуженој S линији у лево, трећи стоји право, четврти се јако повија у десно. Све финесе контраста у појединачним фигурама искоришћене су у пуној мери. Али кроз читав ритам сукоба провлачи се јасна градација, коју намеће композиција као целина. Немир гестова, покрета и израза расте од центра ка периферији. Петар мирно тугује, благо приклоњен Богородици, седи апостол иза њега је сломљен и резигниран, трећи апостол је усправљен и као скамењен, он једино покретом леве руке принете лицу одаје унутрашњи немир, док четврти, погнут, нагло прилази групи скривајући уплакано лице крајем химатиона — као Агамемнон на познатом фирентинском рељефу Жртвовање Ифигеније.

Искусно, сигурно цртано, интензивно обојено, монументално сопоћанско сликарство почива на основном унутрашњем контрасту структуре, на темпераментном сликарском тумачењу мира. Широким, смелим потезом, дочарана је стабилност и савршена формална лепота. Потез сопоћанских мајстора увек прецизно клизи по усталасаној пластичној материји коју описује; он и као контура и као трака боје, или као млаз светлости или сенка остаје подједнако снажан и јасан, не губећи се у сенкама и не топећи се у ширинама обојених површина.

Нагомилана физичка и психичка снага сопоћанских људи зрачи из одмерених покрета и мирних физиономија. Све што би реметило тишину хероја сакрива се, уздржава и сузбија. Ничег претераног, ничег гласног, наметљивости нема у сопоћанском сликарству; ничег што изненађује као појединост. Анонимни сопоћанских фресака негују сликарство класичне уравнотежености. У срећној констелацији у Србији краља Уроша I поклопиле су се визије замишљеног небеског света са приликама из стварности и са схваћеном лепотом античког сликарства. Та усклађеност вере, живота и уметничких схватања дала је сопоћанским фрескама снагу и убедљивост. Оне су заиста израз пуног и природног уживања у лепоти која је нашла своју садржину у религији. Лепота као одлика божанског живи у XIII веку у Србији и у сликарству и у књижевности. Српски писци из XIII века, говорећи о црквеном сликарству, не спомињу његову поучну садржину већ »божанствену лепоту« и »прекрасне боје«.[96] Никада касније у старој српској уметности није лепоти уступљено прво место, она је царовала на фрескама сопоћанског наоса; све што је касније под крововима исте цркве насликано, већ је морало да се потчини мудрости теологије.

Лепота сопоћанског сликарства, јасно одмерена, пропорционална и усклађена, не одговара само идеалима српских или византијских естетских схватања XIII века, она је истовремено сагласна и са основним схватањима о лепом у тадашњој западној Европи. Ученик Алберта Великог, Улрих из Страсбура (1287), враћа се на естетику »Дионисија Ареопашког« и дефинише савршену лепоту преводећи великог ано-

XIV — Београд, Народна библиотека, Призренско јеванђеље изгорело 1941) на пергаменту, Сретење, крај XIII века

XV — Београд, Народна библиотека, Призренско јеванђеље (изгорело 1941) на пергаменту, туча виноградара, крај XIII века

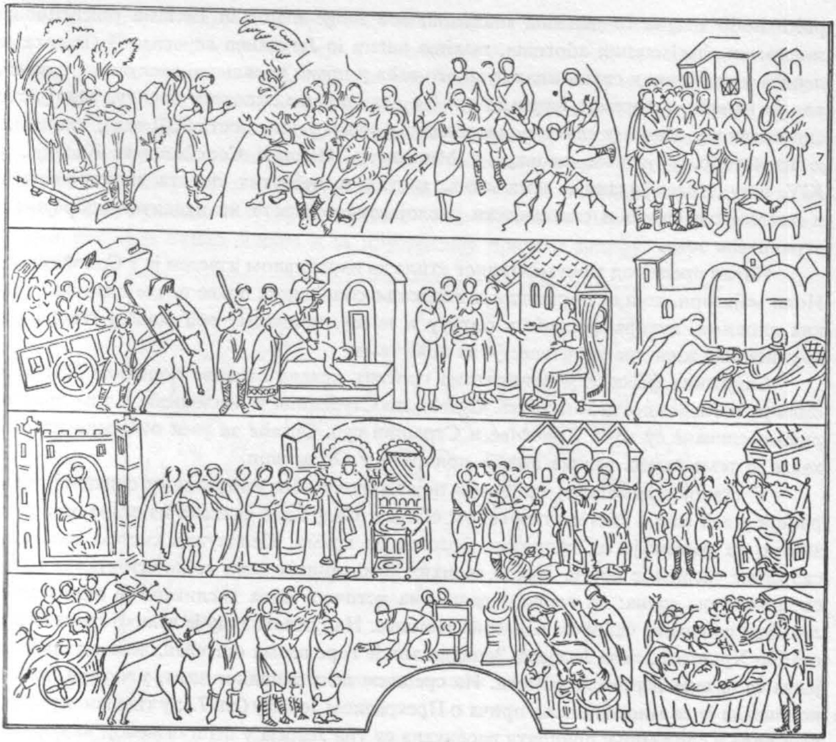
XVI — Београд, Народна библиотека, Призренско јеванђеље (изгорело 1941) на пергаменту, св. Сава Освећени крај XIII века

XVII — Београд, Народна библиотека, Призренско јеванђеље (изгорело 1941) на пергаменту, Христос као сејач (Матеј XIII, 24), крај XIII века

XVIII — Хиландар, књижница рукописа, рукопис No. 398 (Паримије) на пергаменту, покварени човек, XIII век

XIX — Хиландар, књижница рукописа, рукопис No. 12 (Четворојеванђеље) на пергаменту, застава на почетку Матеја, крај XIII века

XX — Синај, манастир св. Катарине, библиотека. Код. слав. 1., јеванђелиста Матеј



Слика 7. — Сопоћани, припрата, западни зид: Прича о Прекрасном Јосифу

нимног Грка: »Pulchritudo est consonantia cum claritate, ut dicit Dionysius.« Тим речима почиње Улрих један сјајни пасус, који завршава с великом похвалом светлости, прво материјалне и на крају духовне . . . »тамо где је у суштини та светлост, тамо је и неизрецива лепота у коју желе да гледају анђели«.[97] Ова мисао је сасвим идентична идеји нашег Доментијана о »небеској светлости«.

Та одушевљена тежња, заједничка уметностима оба дела Европе, ка светлости није се ограничавала само на учену теорију писаца — она је била већ практично испољена у панкализму западне уметности XIII века, у »лепом Богу из Амијена« и неохеленизму фресака у асишкој горњој цркви, у делима која су у суштини била блиска сопоћанском сликарству. Можда је тај свеопшти »естетски оптимизам« најсавршеније изражен у једном полетном степеновању св. Бонавентуре: »Est enim

pulchritudo magna in machina mundana, sed longe maior in Ecclesia pulchritudine sanctorum charismatum adornata, maxima autem in Jerusalem superna.«[98] (Велика је лепота у радионици света, ипак је много већа у цркви украшеној заслугама светаца, али је највећа у горњем Јерусалиму.) То скандирање лепоте у висину, тако јасно спроведено у систему сликане декорације у српској уметности XIII века, спонтано је израстало, у једном замаху, у Милешеви, Пећи и Сопоћанима. Касније, у XIV веку, класификација земаљских, светих и небеских лепота илустрована је и доказивана споро и систематски раслојавањем лепоте на педантно одбројане и ограничене зоне.

Нагли прелаз од монументалног стила ка наративном изведен је у Сопоћанима. Нови мајстори, који су наставили декорисање сопоћанске цркве после одласка великих анонима, аутора фресака у олтару и наосу, припадају већ млађој генерацији која почиње живо да се интересује за нове теме.

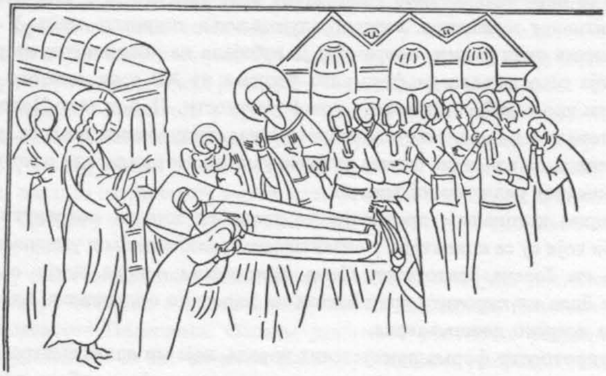
Садржина фресака у припратама српских цркава из прве половине XIII века била је, изгледа, доста монотона. Судећи по Студеници и Милешеви, у тим просторијама сликане су муке Христове и Страшни суд. Остаће за увек отворено питање какве је теме имала велика новија припрата у Студеници.

У старој сопоћанској припрати појављују се нове садржине у сликаној декорацији у већ веома систематизованом облику. Садржина фресака из старе припрате знатно се разликује од садржине фресака из храма. Целокупни систем излагања садржине сасвим је други. Место великих композиција нижу се хоризонталне траке са множином сцена: на горњим деловима источног зида насликано је седам васељенских сабора са сабором Симеона Немање. На јужном зиду је велико генеалошко стабло Христово, лоза Јесејева. Западни зид је горе веома оштећен, лево од прозора једва се назире Жртва Аврамова. На средњем делу западног зида, у четири појаса,
Т. 35 испричана је са много детаља прича о Прекрасном Јосифу (сл. 7.); у тимпанону врата која воде у спољашњу припрату насликана су три Јевреја у пећи огњеној; на горњем делу северног зида, у четири појаса, показан је други долазак Христа, Страшни суд. На источном зиду у линети портала смештено је попрсје Христа. Доле у првом појасу насликани су — на источном зиду Христос, Богородица и пред њом краљ Урош I са сином Драгутином. На јужном зиду иза краља стоји краљица Јелена са млађим сином Милутином. У првом појасу северног зида насликана је композиција историјске садржине: Смрт краљице Ане Дандоло, последње жене Стефана Првовенчаног, мајке краља Уроша I (сл. 8.). Остала места у првом појасу заузимају фигуре светих монаха.

Велике количине фигура и композиција теку у старој сопоћанској припрати као на бескрајном платну. Логика слике потпуно је потчињена логици садржине. Фреске су поређане као за читање. Данас се једва и наслућује смишљена тенденциозност целине.

Монументална концизност најстаријих сопоћанских фресака огледа се и у хронолошкој сажетости тематике; главна садржина односи се на догађаје из кратко-

веког Христовог живота. У припрати тече прича од старозаветних догађаја, негде од Аврама, преко Јосифа и Јесеја и генеалогије Христове, до времена ране црквене историје васељенских сабора, зауставља се на једном догађају из савременог живота, на опису смрти ктиторове мајке, и завршава се визијом далеке будућности »другог доласка Христовог«. Теолошки, спекулативни карактер целине осећа се нарочито у повезивању одабраних мотива. Тајна вечера насликана је као праузор сабора заједно са саборима. Смрт краљице Ане насликана је испод композиције Страшног суда као израз вере у праведност судије приликом његовог доласка. Вероватно је композиција Страшног суда везана идејно и за илустрацију приче о Јосифу.



Слика 8. — Сопоћани, припрата, северни зид: Смрт краљице Ане

Наративном и поучном тону жртвоване су у старој сопоћанској припрати скоро све вредности монументалног сликарства. Целине су потпуно разбијене, лепота сликарског израза задржана је само местимично у детаљима, који делују као минијатурне реплике великог сликарства из наоса.

Нови немир, који се осећа у непрегледним темама у утрпаности мотива и детаља, механички је срећен строго повученим хоризонталама уских зона, које сликари нижу као слова по равним линијама. Могло би се у први мах помислити да је монотона многоречивост сликара старе сопоћанске припрате знак њихове заосталости, њихове скромне уметничке образованости. Међутим, каснији развој византијског и српског сликарства у другој половини XIII века недвосмислено показује да су мајстори сопоћанске припрате свесно жртвовали лепоту својих узора, тежећи сасвим другој уметности, у принципу различитој од основних концепција старога стила.

У годинама када су у тишини једне консолидоване младе државе довршаване светле сопоћанске фреске у наосу, у водећим областима византијске уметности — нарочито у Цариграду и Солуну — већ је у пуном замаху избила криза, рађао се

нови стил, који је тежио ка обнови интензивније религиозности, свесно се удаљујући од паганске лепоте монументалне класике.

Доласком Палеолога црква је, као заштитница нове династије у знатној мери ојачала своје економске привилегије, политички престиж и утицај у интелектуалним круговима, па и у уметности. У односима двора и цркве клир је постао јачи партнер. Клирикални тон, који почиње да провејава у церемонијалу и личним поступцима Михајла Палеолога, брзо се преноси и у област уметности. »Нови Константин« вешто се ослања на цркву као потпору своје власти. У општем скретању ка већој побожности и уметност је морала да промени курс. Нова религиозност наметана је одозго што се нарочито осетило у карактеру нове уметности. У њој нису победиле снаге примитивног монаштва, верског одушевљења широких маса. У деценијама када је класични стил рушен, повремено је избијала на површину и стара монашка уметност која се ослањала на формална решења из XII века, али она није могла да се учврсти као одређени правац у новој уметности. Побожност Палеолога јасно се манифестовала у новом, заиста компромисном стилу учених теолога, у уметности која је покушала да класичне форме античке уметности прилагоди и потчини смишљено дефинисаној религиозној мисли.

Поновним истицањем вредности унутрашњег живота покренути су изнова стари сукоби који су се повлачили у византијском религиозном и уметничком животу од времена св. Јована Златоустог. Сама филозофска основа идеје о ништавилу живота није била ни нарочито хришћанска ни нарочито оригинална, али је осећајно била стално искрено доживљавана.

Иза супротности формалноестетских израза, које ми данас сматрамо контрастима сликарских схватања, постојали су знатно сложенији и дубљи сукоби. Монументална класика сопоћанских композиција имала је своју слабу тачку, као и све репрезентативне уметности, била је театрална; сопоћанско сликарство стилски се стапало са високом, озбиљном уметношћу грчке трагедије. Класична дотераност форме и ведра светлост психолошки су изазивали оне који су, не ценећи лепоту лика, тражили унутрашње вредности човека. Већ у V веку Златоусти се свом жестином обара на спољашњи лепи изглед људи и призора. Све је то за њега празно ништавило, које се пред смрћу открива у правом виду као глупа комедија. Златоусти не полази од почетка »представе«, он почиње од краја. Да дискредитује живот, он креће од смрти: »маске су збачене, обмана је прошла, открила се истина и изван позоришта показује се да је роб онај који се показивао као слободан . . . дошло је вече, свршила се представа — и открила се истина . . .«[99] Теолози који утичу на византијско сликарство из друге половине XIII века нису тако радикални као Златоусти — и њима је лепа форма празна љуска, ни они је не цене, али је према потреби примењују. Тражећи доследност садржине у уметности, покретачи новог сликарства не задржавају се у последњим деценијама XIII века на проблемима форме. Хаотично мешајући елементе спољашњег израза, они почињу организовање новога стила од композиције тема.

У потрази за новим сликарским садржинама, у почетној фази експериментисања, прво су изналажени и гомилани мотиви. Ликови и сцене добијају строже дефинисану садржину и прецизну етикету. Арханђео Михаило у северној сопоћанској капели, уз стари нартекс, тачно је титулисан као чувар храма: хранитель с҃тые троице.

Новина концепције је једино прецизно дефинисање функције лика, иначе, у самом начину сликања мајстор се очевидно везује за архаизирајући стил македонског сликарства из друге половине XIII века.

Могло би се скоро за све новине у каснијем развоју византијске уметности рећи да су у суштини враћање на одређене фазе старих византијских стилова. Тај процес осртања у прошлост често се понављао, али се у њему никада није стари узор механички или објективно поновио. Сва млађа понављања старије уметности представљала су нову варијанту која је на себи носила печат свога доба.

Нагло опадање квалитета у српском сликарству из друге половине XIII века изгледало је доскора загонетно; прећутно се примало објашњење да је унутрашњи рат у Србији, између краља Уроша и краља Драгутина и касније између Драгутина и Милутина, изазвао нагли »пад« уметности. Открића последњих година показала су да је криза у Србији у касном XIII веку у ствари одјек опште кризе византијске уметности истога доба.

Скоро у свим досадашњим синтезама развоја византијске уметности веома се уопштено говори о смени стилова између епохе последњих Комнина и почетног периода »ренесансе« Палеолога. Сасвим различите уметничке тенденције читавог XIII века објашњавају се као почетне фазе цариградског дворског стила из првих деценија XIV века. Открића последњих година унела су много светлости у историју византијског и нашег сликарства, нарочито за време између 1260. и 1300. Осцилације и лутања у сликарству тих времена показују да је она генерација инспиратора и наручилаца која је припремила огромни, систематски одабрани репертоар тема за нову уметност била у почетку сасвим мало заинтересована за сликарске проблеме новога стила. Било је важно шта се слика, а мајсторима је остављано на вољу како ће сликати.

Сликарски поступци из XI, XII и прве половине XIII века истовремено се користе у сликарству друге половине XIII века. Ипак, у читавом том хаосу музејског сликарства једна уметничка тенденција остаје латентна. Средином XIII века једном формирани сликарски израз пластичног облика наставља да живи у византијском и српском сликарству, чувајући увек компактност маса; сав даљи развој у касном XIII веку кретао се у варијацијама пластичне форме, којој су постепено све више потчињавани и линија и колорит.

Скоро истовремено са сопоћанском старом припратом настају и фреске из новије милешевске припрате. У њој се цртеж и композиције држе решења из XII века — али се у снажној пластици глава неодољиво пробија нова концепција чврсто моделисаног људског лика.

Слично, скоро вајарско схватање фигуре понавља се и на живо обојеним и богато орнаментисаним фрескама из северозападне сопоћанске капеле. У њој се типови глава и врежаста тамнокестењаста орнаментика на жутој основи везује за још старије монументално сликарство из XI века. Захваљујући открићу фресака у цркви Св. Николе у Манастиру, више Прилепа, сада се могу неколико занимљивих споменика нашег и византијског сликарства повезати у целину, која представља, изгледа, први покушај формирања новог стила династије Палеолога.[100] Фреске у Манастиру сликане су 1271. године. У манастирском живопису сукобљавају се два формално супротна елемента на веома карактеристичан начин: главама фигура дата је пуна пластичност, тело је, међутим, сликано скоро као раван, претрпана стилизованом површинском орнаментиком. Идентични контрасти појављују се на једном синајском диптиху,[101] који се опет стилски везује за две сродне синајске иконе св. Георгија.[102] Диптих No 188, са попрсјима Богородице и св. Прокопија, који Сотирију датира у времена око 1280, толико је близак фигурама светих ратника у Манастиру, да би се смело претпоставити да синајска икона и фреске из 1271. у Манастиру припадају истој школи која је покушавала да измири напредне тенденције строгог »пластичног стила« са бујном старинском декоративном орнаментиком из XI века. Тај прелазни стил био је, изгледа, кратког века, он је успео да се рашири на широком подручју од Македоније до Кипра,[103] али у Србији XIII века није оставио дубљег трага. Извесни трагови сачувани су у Морачи и северозападној капели Сопоћана, која се ипак више везује за фреске из цариградске Цркве св. Јефимије.

Хаотичну неуједначеност прелазних времена показује старије сликарство у манастиру Градцу. Црква Јелене, жене Уроша I, подигнута је на темељима старијег манастирског храма из XII века, негде пре 1276. Живопис у храму завршен је пре детронизовања краља Уроша I. Сада је веома оштећен, неки делови фресака пренесени су у београдски Народни музеј. Нешто је боље очуван живопис градачке припрате из последњих година XIII века.[104]

Лутање старијих градачких сликара осећа се већ у старинском распореду
т. 39 фресака и у њиховој иконографији. Успење Богородице стављено је на северни зид
т. 40 поткуполног простора, као у Студеници. Рођење Христово, на супротном јужном зиду, опширно је илустровано, слично као у студеничкој Богородичиној цркви, са много детаља. Само, док су стари студенички мајстори задржали велике формате зидног сликарства, градачки мајстори, у жељи да што више испричају, прелазе на ситне фигуре иконописа. Исти призори који се истичу у старим беседама издвајају се и на градачком Рођењу: »врьтопь, ꙗсли, б'абы, пелени, звѣзда, вльхвы...«[105] Једна синајска икона Рођења,[106] коју Сотирију датира можда сувише рано, на крај XI века, по концепцији целине, по опширности причања, па и по иконографским појединостима необично је бліска градачком Рођењу;[107] види се да су Јеленини мајстори имали пред собом као узор неку сасвим сличну икону; уколико и синајска икона и градачке фреске не представљају слободне копије неког одређеног чувеног уметничког дела.

Измешаност непрерађених узора избија у наглим контрастима целокупне градачке декорације наоса и олтара. Монументални апостоли из Причешћа подсећају на композиције исте садржине из XI века. Велико Успење — по цртежу на картону — ослања се на стил из Сопоћана. И веома оштећени јеванђелисти у пандантифима као да су инспирисани сопоћанским јеванђелистима. Веома оштећене старије фреске у Градцу не допуштају неку сигурнију анализу сликарског поступка. Упоређене са Сопоћанима, градачке фреске не разликују се само нижим квалитетом већ и новом концепцијом слике, где се — и поред свих неуједначености разних позајмица — увек инсистира на чврстој моделацији. Статуарна концепција људске фигуре, са глатком, сувише исполираном површином и блистави рефлекс на кожи, коси и свиленом изгледу драперије, већ наговештава нови дворски стил Палеолога.

Другом, знатно одређенијем правцу припадају фреске из градачке припрате. Настале последњих година XIII века, оне се потпуно укључују у сликарство које нам је познато из охридске Перивлепте (1295), Ариља (1296) и старе припрате пећких Св. Апостола (крај XIII века). Градачка црква, посвећена Богородичином празнику Благовештења, има у припрати циклус фресака из Богородичиног живота — од рођења до Благовести. Иако су и ове фреске веома оштећене, по очуваним остацима могу се утврдити две важне чињенице: да су картони композиција рађени по истим узорима по којима су цртани и картони Богородичиног циклуса у охридској Перивлепти — и да је квалитет фресака у градачкој припрати много виши од квалитета фресака исте садржине у Перивлепти.

У сопоћанској старој припрати почео је немир тражења касније уметности XIII века, у градачкој припрати из последњих година XIII века већ се појављују фреске са јасно организованом садржином у сигурно дефинисаним композицијама.

Фреске слабијих квалитета овог стила — у Охриду и Ариљу — везују се за радионице солунских мајстора, док се за градачке и пећке може претпоставити да су настале под директним утицајем Цариграда, у коме је од сликарства истог правца остао једино мозаик Богородичиног Успења у Кахрије-џамији.[108]

Сликарство охридске Перивлепте представља кључни споменик за разумевање постанка новог класицизма Палеолога у Византији и средњовековној Србији.[109] Тачно датиране у 1295. годину, фреске двојице познатих мајстора Михаила и Евтихија стоје на раскрсници између монументалног стила Сопоћана и новог цариградског класицизма, који је доживео своју кулминацију у мозаицима Кахрије-џамије.

Трипартитни систем у распореду садржине у Перивлепти савршено је прилагођен унутрашњој архитектури: у сводовима празници, испод њих опширни циклус мука Христових, а испод њега циклус живота Богородице, којој је црква и посвећена. У припрати су насликане нове теме поетичне и симболичне садржине. Теме фресака у Перивлепти већ потпуно припадају XIV веку, једино се у стилу осећају традиције сликарства из XIII века, нпр. у цртежу глава, у тешким пропорцијама и у преосталим склоностима симетричног компоновања. Оба мајстора из Перивлепте, Михаило и

Евтихије, вероватно питомци охридске архиепископије, остаће и касније, после Милутиновог уласка у Македонију, водећи мајстори и у првим деценијама XIV века на читавом подручју од Охрида до Шаре.

На територији старе Рашке прелазни строги стил првих Палеолога сачуван је у припрати Градца, у Ариљу и унутрашњој припрати Св. Апостола у Пећи.

Као највећи споменик српског сликарства касног XIII века сачувало се Ариље. Анонимни мајстори солунског порекла живописали су 1296. године катедралну цркву моравичких епископа, храм Св. Ахилија из Ларисе; по ктиторској т. 42 композицији види се да су цркву подигли и живописали краљеви Драгутин и Милутин.[110]

Архитектура ариљске цркве је у традицијама старе рашке школе; основа и распоред просторија исти су као у Морачи и Сопоћанима, међутим, у горњој конструкцији показују се знатна одступања од старог стила: наглашени вертикализам, слаба осветљеност и немирна ритмика сводова приближавају ову грађевину концепцијама готике. Изразито невизантијска је унутрашња архитектура Ариља, мрачна, висока и веома рашчлањених пиластара и лукова. Тој мистичној, тамној просторији, која сва тежи у висину, сликари су доста вешто прилагодили фреске.

Нова, опширна тематика сликарства касног XIII века први пут се у Србији појављује у Ариљу. Купола и олтарски део имали су традиционалне теме. Знатно је проширена тематика наоса: у сводовима и централном простору празници а испод њих одабране композиције мука: Издајство Јудино и Via crucis; у западном травеју т. 43 Рођење Богородице, Ваведење и Успење. У нартексу се ређају: Жртва Аврамова, Лоза Јесејева, Васељенски сабори са сабором Симеона Немање и Смрт моравичког епископа Меркурија. У ариљском живопису нарочито се истичу бројни портрети. Читава приземна зона западног травеја и припрате резервисана је за велику галерију портрета: Немањића, српских архиепископа и моравичких епископа. Просторија ђаконикона, вероватно капела св. Николе, исликана је сценама из живота св. Николе.

Тешко је одређено рећи који су разлози утицали на потпуну преоријентацију основне концепције садржине, која је код нас прво настала у Ариљу. Да ли је нова побожност, књишка и склона убеђивању, тражећи обимнију аргументацију прешла на опширни наративни тон и у сликарству? Или је уметност сама, тражећи нове контакте са човеком, прва пришла исцрпнијем илустровању текстова да би их што више приближила гледаоцима? На Западу су се крајем XIII века теолози тужили да сликари желе да воде главну реч приликом декорисања цркава. Wilhelmus Durandus се буни: »Diversae historiae tam Novi quam Veteris testamenti pro voluntate pictorum depinguntur, nam . . . pictoribus atque poetis quidlibet addendi semper fuit aequa potestas« (Rationale divinorum officiorum, I, 3). Можда је и на Истоку »voluntas pictorum« била одлучујућа, јер је у суштини нова опширност значила враћање на старо. Већ је каснокомнинско зидно сликарство било склоно опширном причању. Извесна хуманизација светих личности већ је била спроведена у другој половини

XII века, али тај процес је у раном XIII веку заустављен. Место Бога-човека заузео је у сликарству Бог-херој. Ранији приповедачки тон подигнут је у сфере монументалне епике. Овај херојски интермецо у развоју византијског сликарства кулминира срединoм XIII века — већ пред крај истог столећа уметност се враћа схватањима личности и призора које су већ били формулисали мајстори из касног XII века, с том разликом што се у раној уметности Палеолога никада неће поновити оштри натурализам Курбинова. Нови наративни стил више ужива у опширности приче и не упушта се у нека оштрија запажања реалистичких појединости.

Нови стил опширног причања прихватили су и ариљски мајстори, иако му нису били дорасли. Ариљски живопис радила је група сликара не нарочито високе уметничке културе. Ариљско сликарство у целини не импонује квалитетима. Цртеж је груб, боја прљава, сама техника сликања брза и немарна. Извесне делове живописа сликали су сасвим невешти почетници, на пример капелу Св. Николе. Слабији сликари крију се по споредним просторијама и на зидовима који се не виде добро. Најбољи мајстор, аутор Причешћа апостола, Благовести, Сретења, апостола у трансепту и портрета, одабрао је за себе највеће и највидљивије површине. Ма колике разлике биле у квалитету појединих ариљских мајстора, сви они теже ка истом циљу; груби и неспретни, они својим скромним снагама покушавају да реше најактуелније проблеме тадашњег византијског сликарства. Њихова примитивност се осећа и у радикалном посрбљавању страних имена. Св. Јефрем Сирски сигниран је као Јепрем! Ариљске фреске изненађују својом принципијелном напредношћу. Пространа сцена Сретења, са компликованом архитектуром храма у средини, новином концепције већ сасвим припада класицизму Палеолога. Захваљујући ариљским сликарима, више него Михаилу и Евтихију у Перивлепти, види се да су неки завршни облици класицизма Палеолога већ почели да се кристалишу у последњим годинама XIII века. Све што се сматрало одликом новога стила из прве деценије XIV века: издужене, немирне, чврсто моделисане фигуре, широки осветљени простор испред тамне дубине, многи учесници у догађајима, све је то морало бити у византијској уметности створено већ знатно пре 1296. године, кад су модерни картони већ доспели до руку провинцијских мајстора који су радили далеко на северу у доста забаченој резиденцији моравских епископа. За историју српског сликарства ариљске фреске су нарочито важне. У чудној мешавини старога са новим, на зидовима ариљске цркве сачуване су и традиције старог стила, нарочито на стојећим фигурама, које су често рађене по картонима из средине XIII века, и многи елементи новога, као наговештаји неких решења која ће у финијој сликарској обради сазрети у српској уметности нешто касније, у првим деценијама XIV века. Смели реализам старачких глава у првој зони ариљске олтарске апсиде[111] већ наговештава снажну драматику сјајно сликаних црквених отаца у Богородици Љевишкој.[112] У тражењима новог, у Ариљу се често у појединим композицијама остављају скоро непрерађени стари оригинали, нарочито решења из X века, која су вероватно одиграла важну улогу у формирању новог, »пластичног« стила.

Најлепше српске фреске из касног XIII века сачуване су у старом нартексу средње цркве Св. Апостола у Пећи. Цели свод исликан је сценама мука Христових, које захватају и горњи део западног зида и горње делове оба уздужна зида; испод Мука су фигуре, а на западном зиду поред врата лево Богородица Милостива, десно св. Никола; изнад врата насликана су попрсја св. Константина и Јелене. За патријарха Пајсија живопис је на оштећеним деловима ретуширан (Ругање и део Viae crucis на јужном зиду). Том приликом су изнад врата насликана три Јевреја у пећи огњеној и стављен је натпис о обнови.[113]

Овај најстарији очувани циклус мука Христових у српском монументалном сликарству импонује својом опширношћу.[114] Читава просторија нартекса била је посвећена само једној теми — Христовим патњама. Као уводна сцена насликано је
т. 44 прање ногу (Јов. 13, 1—9). Даље се ређају: Издајство Јудино (Мат. 26, 48—49),
т. 45 Христос пред Аном (Јов. 18, 13); Христос пред Кајафом (Мат. 26, 57); Трократно одрицање Петрово (Мат. 26, 58—72); Марко, 14, 66—72; Јован, 18, 17—27; Пилат пере руке (Мат. 27, 24); Ругање (ретуширано, Мат. 27, 28—31); Via crucis (са официрима на коњима, први део ретуширан) — наставак Viae crucis (на западном
т. 46 зиду, неретуширан, са Симоном који носи крст, (Лука, 23, 26); Христос и кћери јерусалимске (Лука, 23, 27).[115]

Последње три сцене циклуса сасвим су уништене. Распоред и избор сцена из мука Христових у Пећи доста се поклапа са циклусом мука у Перивлепти. Само је у Охриду циклус мука подређен осталом живопису: формати фигура су мањи; призори нису као у Пећи изведени као самосталне слике у оквирима; ритам фриза диктирао је Михаилу и Евтихију у Охриду извесну лапидарност; они скоро све причају у ходу, са стојећим фигурама. У Пећи мајстори потпуно издвајају циклус мука у посебну просторију, држећи се старих традиција, али истовремено користе и ширину простора да композиције обраде знатно богатије, са много учесника и у компликованом оквиру архитектонских и пејсажних кулиса.

У многим појединостима мајстори пећке припрате подсећају на Перивлепту, они сликају доста сличне физиономије и Христа, и Јевреја и војника, али у целини узето негују знатно компликованије сликарство; фигуре имају издужене пропорције, однос људског лика према архитектури и пејзажу знатно је реалнији, простор је у композицијама шири, а распоред особа у простору знатно слободнији. Доста је упоредити две композиције сличног карактера из Сопоћана и Пећи па осетити како су нове тенденције из основа измениле структуру слике. Сопоћанска фреска Дванаестогодишњи Христос у храму компонована је, у суштини, фронтално; полулук седишта на коме заседа consilium отворен је симетрично, целом ширином, гледаоцу, Христос као praeses consilii насликан је у центру. Јеврејски суд коме председава Ана, у Пећи, компонован је у простору који је потчињен унутрашњој логици догађаја. У Сопоћанима се све личности обраћају гледаоцу, у Пећи су све особе међусобно повезане живом дискусијом, оне се међусобно обраћају једна другој — нико не гледа у простор испред слике. Судије седе око стола, двојица чак окрећу леђа гледаоцу, а

praeses consilii Ана, показан је с профила. Перспективна конструкција композиције тачно је подешена захтевима илустрације из књиге — све је срачунато на поглед одозго, за читача који се наднео над минијатуру. Први пут у историји српског сликарства мртви предмети, простор и архитектура постају равноправни људском лику. На судском саветовању Ане у центру слике стоји судијски сто са законицима и прибором за писање. Та објективна уметност, директно инспирисана хеленистичким минијатурама,[116] није била подесна ни за хришћанску иконографију ни за зидно сликарство. Касније, у XIV веку, сасвим ће ретко сликари употребити неку композицију сличног, »затвореног типа« (Кана у Св. Никити). Сликарске слободе пећких мајстора с краја XIII века нарочито се испољавају у сценама у којима мртви предмет у средини доминира људским фигурама. У том погледу нарочито је занимљива фреска трократног одрицања Петровог: на средини сцене уздиже се Анина палата са три портала. Учена конструкција мајстора који је израдио картон сасвим је у духу хеленистичке уметности; капители, стубови, отвори и мрежасти свод изнад главног портала, све је позајмљено из античког сликарства; мотив девојке која се полускривена помаља из тамног оквира врата сасвим је у духу сличних детаља из помпејанског сликарства.[117] Занимљив је »рељеф« у линети главног портала. Женска особа са великом плитком зделом веома подсећа на ликове Кибеле пред отвором пећине. Да није тај детаљ алузија на Кибелу, која кажњава лудошћу? Учени инспиратори слика могли су навести цртача картона да кућу Ане представи као μητρῷον — Кибелин храм у Атини. Кибелин лик би доста добро одговарао као знак куће Ане, који у бесу раздире своју хаљину, набеђујући Христа да хули на Бога (Матеј 26, 65). Полукружни распоред особа око централног архитектонског мотива разликује се од дотадашњег начина компоновања. То консеквентно подређивање људског лика архитектури — свеже и логично у исти мах — очевидно је инспирисано неким узорима високих уметничких квалитета, али у пећком циклусу мука Христових делује као реалистички интермецо; само на илустрацијама судског заседања и одрицања Петровог фигура је нагло смањена, да би се добио њен реалнији однос према архитектури; у осталим призорима у којима учествује Христос сви су ликови већи, а архитектура је мања. Колико је формална концепција Одрицања страна просечним решењима истог циклуса може се најбоље проценити по неуједначеностима формата фигуре. На фрескама испред и иза Одрицања, на сцени суда Кајафиног и суда Пилатовог, све су особе веће; последњи младић иза престола Кајафиног изгледа као див према Петру, који стоји уплашен пред служавком.

Смелост мајстора пећких мука Христових не показује се само у начину конструисања слике, они праве и сасвим старинска упоређења која се касније неће понављати. На фресци Христос и кћери јерусалимске (Лука 23, 27) Богородица је насликана т. 45
као девица откривене косе и лика који се много разликује од устаљених црта Богородичиних; да није девојка сигнирана са м̃р ѳ̃ѹ, тешко би се смело и претпоставити да је то Богородица.[118]

Мајстори, који се још колебају између старог и новог, показали су у првим моментима тражења извесне смеле тенденције које се касније нису могле спровести до краја. Реакција на стари сопоћански, светли, монументални стил раскошног колорита у Пећи је била најстрожа. Монументалност је намерно напуштена да би се што ефектније подвукао драматични немир радње. Оштро се истиче строгост пластичног и просторног, сав колорит утапа се у сивоплаве тонове, из којих се дискретно издваја светли окер инкарната. Угашена златна светлост Сопоћана уступила је место новом, тамном небу, под којим се губе колористички ефекти; нови, до тада невиђени контрасти светлости и сене; нагли покрети и вешто пробрани детаљи дају новој сликарској концепцији чудну нервозну живост, у којој мимика лица, гест и покрет постају основни израз слике. У самом сликарском поступку нове генерације осећа се извесна хладна смишљеност. Контраст уметности из средине XIII века био је потпун: док се у Сопоћанима темпераментним сликарским средствима дочаравала ведра тишина, у Пећи је педантним исликавањем конструисан ефектно смишљени немир позорнице.

То сликано позориште, можда први пут створено у време док су античке позоришне традиције још имале довољно снаге (у X и XI веку), поновљено је крајем XIII века без учешћа живог театра. Сама слика сматрана је духовнијом заменом позоришта. У византијској беседничкој књижевности црква је директно називана позориштем у које је дошао Христос, иначе невидљив, да се покаже. Наводим само једно место, већ преведено на старосрпски, из Беседе св. Василија Селевкијског (о четвородневном Лазару) — у коме се истиче како је црква позориште за анђеле и људе: »цркві позорище аггльмь и чвкѡм ѡбщеє нарекь кто, несьгрѣшить. Позорище, на ниє же хс пришдь ѿ невидимаго ѥстества ӥ видимаго хвалимь ѥсть. Позо́рище, на нѥмь же влдчнѣа чюдеса пѣнїи красными вь слоухѡхь ꙗвише се...«[118a]

Сви покушаји да се театрални карактер, »реализам« и склоности ка натуралистичким описима протумаче директним утицајем неког хипотетичног византијског позоришта из XIII и XIV века остали су без успеха.

Међутим, литургичне церемоније, представе које су се и у овим касним временима одржавале, снажно су утицале и на живопис овог доба — али у сасвим противном правцу. Многи елементи репрезентативног, уређеног, симетричног, парадног и непокретног у византијском сликарству из касног XIII и раног XIV века настали су под утицајем окамењених, традиционалних литургичних свечаности, у којима је драмска радња била сведена на најмању меру.

Поворке у част Богородичиних празника, омиљене у касној Византији, утицале су нарочито на илустрације призора из Богородичиног живота. И на недавно откривеним фрескама у Богородичиној црквици Марковог манастира бројне фигуре девојака очевидно су узете из тих свечаности. Богато варирана женска ношња показује многе појединости цариградске моде из касног XIII века. Фреске Богородичине црквице у Марковом манастиру, недавно делимично публиковане, вероватно припадају самом крају XIII века.[119] Чињеница да је циклус Богородичиног живота насли-

кан већ у наосу говори о извесној напредности мајстора, који се труде да пластичне Т. 41 облике утрпају у још веома стешњен простор. У чудној мешавини јаких боја и наглих светло-тамних контраста осећа се извесна тенденција ка углађености чврсте форме. Једре девојке из Богородичине пратње у Марковом манастиру изгубиле су неспретност сељанки са сличних фресака у охридској Перивлепти, али су још увек далеко од издужених фигура отмених младих дама у студеничкој Краљевој цркви.

Над разликом у квалитетима и над колебањем у новој богатој иконографији доминирала је основна тенденција византијског, па и српског сликарства касног XIII века: пластични облик постајао је све чвршћи. Формални проблем нове уметности сводио се све више на једну тему, на композицију пластичног тела у простору који је описиван доста сложеним елементима пејзажа и архитектуре.

Драматика представљеног све је више гушила ранију темпераментну сликарску обраду фреске. Тама, ветар и глас, елементи страни старијем сликарству из XIII века, доминирају последњих година XIII века на фрескама оних истих мајстора који ће првих деценија XIV века, под утицајем српске дворске средине, прећи на сликарство цариградске дворске школе Палеолога.

Српско сликарство икона прешло је, од краја XII века до краја XIII века, вероватно исти пут који и монументалне фреске.[120]

У српским изворима из тога доба често спомињане, иконе су свакако више цењене од зидног живописа. Међутим, број српских икона из ових времена сасвим је скроман, тако да се развојна линија најстаријег српског иконописа тешко може реконструисати, нешто по очуваним, несигурно датираним оригиналима, а нешто по текстовима и »копијама« икона на фрескама.

Најстарија очувана икона у српском манастиру, хиландарска икона Богородице Одигитрије (Наставнице) у мозаику сигурно је дело страних мајстора, можда т. XXXII венето-византијских мозаичара из последњих година XII века. Она је једна од многих икона које се спомињу редовно у манастирским типицима, у житијама и повељама. У Хиландарском и Студеничком типику на неколико места се спомињу иконе; оне се набрајају као поклони ктитора одмах иза светих сасуда;[121] по одредбама типика иконе се не смеју износити из манастира,[122] и не само то, било је чак забрањено и да се покрећу са својих места.[123] Сасвим као у античким веровањима, лик на икони сматран је заменом самог божанства. Приликом устоличења студеничког игумана била је прописана церемонија, по којој се видело да је читав чин устоличења схваћен као да сама Богородица Добротворка (тј. икона Богородице Добротворке) предаје игумански жезао новом игуману.[124] Колико је истицана важност иконе може се најбоље закључити по схватању да је црква у суштини стан култног лика и да се по њему и зове; на пример по називу чувене иконе, а не по слави храма добила је Скопска катедрала име Богородице Тројеручице. Није могла постојати нека угледнија црква без своје иконе: у Хиландару је била икона Богородице Наставнице — вероватно очувана хиландарска мозаик-икона Богородице Наставнице, Одигитрије, у Студеници спомендута »Добротворка« итд.

Из каснијих извора, оригинала и икона сликаних на фрескама може се добити доста јасна слика о разноликости иконографских типова и мотива у српском иконопису већ у XIII веку. По фрескама Немањине транслације у Студеници и Сопоћанима, на којима у средишту композиције доминира иста допојасна икона Богородице Параклисе (ἡ παράκλησις) види се да је тај иконографски тип Богородице, веома омиљен у XII веку, поштован и у српској средини; о популарности Богородице Параклисе код Срба за првих Немањића сведочи и минијатурни стеатитни рељеф из Куршумлије са ликом стојеће »Параклисе«.[125] Заинтересованост за иконе примећује се и код наших писаца из XIII века. Теодосије у биографији св. Саве, описујући иконе које је светитељ поклонио солунском манастиру Филокалу, тачно одређује да је Богородичина икона припадала доста ретком типу Богородице-Горе. Исти писац даје теолошко објашњење иконе Богородице Египатске, којој се св. Сава поклонио.[126] Омиљеност извесних иконографских типова била је, изгледа, подједнака и у иконопису и у зидном живопису. На фрескама из касног XII и раног XIII века чести »Убрус Христов« појављује се и на најстаријој очуваној српској икони, на Образу Господњем на убрусу из катедрале у Лану, која је сигурно настала пре средине XIII века.[127]
т. xxxv Сопоћанским фрескама веома је блиска једна оштећена Богородица из Хиландара и
т. xxxiv њен стилски пандан, добро очувани Христос из истог манастира. Обе иконе сигурно се уклапају у српско монументално сликарство из средине XIII века. Сада очишћени Христос у калоти кубета пећких св. Апостола (око 1250) везује се за споменуту икону Христа и много упућује на претпоставку да је најстарије пећко сликарство дошло у Србију преко Свете горе. Међу бољим српским иконама из касног XIII века наро-
т. xxxiii чито се истиче ватиканска икона св. Петра и Павла са портретима краљице Јелене и њених синова Драгутина и Милутина.[128] Она се већ сасвим јасно укључује у српско сликарство из око 1296. године, везујући се нарочито за стил најбољег ариљског мајстора.

Занимљив документ за историју српског сликарства икона из XIII века сачуван је у дубровачком архиву. У попису драгоцености депозита немањићког принца жупана Десе и његове мајке Белославе од 3. јула 1281. спомиње се преко двадесет икона. По овом првом српском каталогу једне породичне збирке види се колике су количине драгоцености — и икона — чуване и изван цркава. Поред две ставротеке, четири сребром окована јеванђеља, двадесет две књиге, сребрних рипида и једног златног веза, жупан Деса је имао једну тада модерну икону Христа типа Imago Pietatis (Christus »sicut dormivit«), а сем ње још три иконе Христа, четири иконе Богородице (од којих једна од кости), две иконе арханђела Михаила, две иконе са ликовима апостола Петра и Павла, једну икону св. Николе, једну икону св. Јована Претече, један породични портрет — икону св. Симеона са кристалним камењем, украсом који крајем XIII века постаје нарочито тражен, једну икону св. Теодора, једну икону св. Ђорђа; остале иконе не описују се одређено, за једну би се могло претпоставити да је икона-минеј »ycona una cum multis sanctis«. Украс Десиних икона доста је тачно описан; већином су биле сребром оковане и имале нимбове

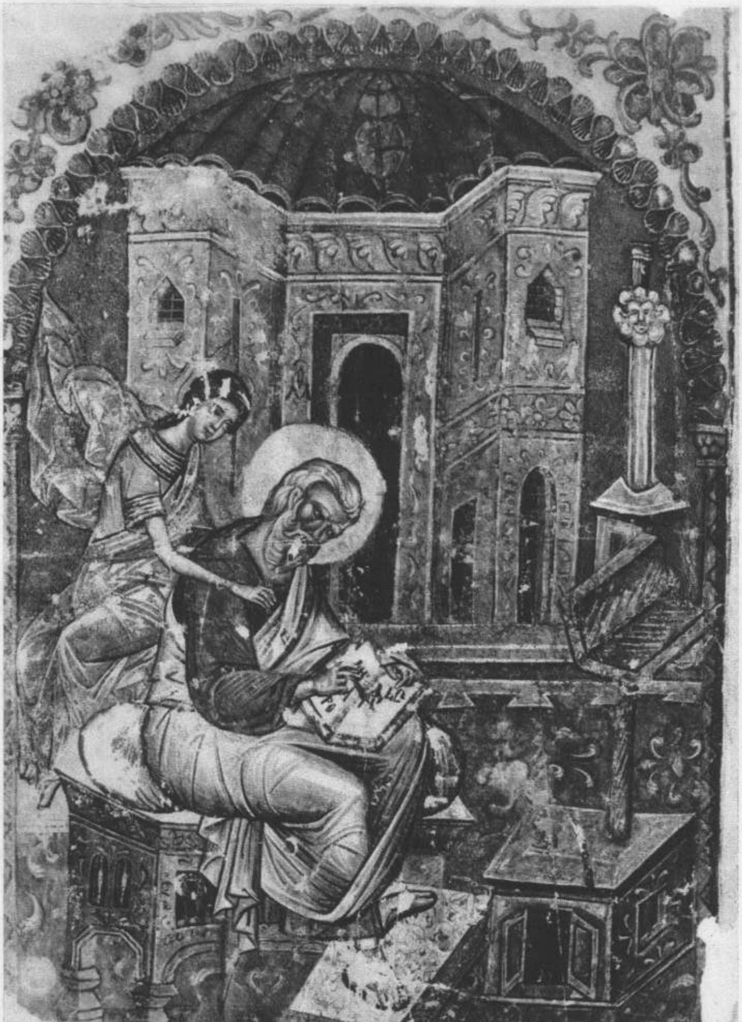
Слика 9. — Дечани, књижница, иницијали из једног рукописа из Црколеза, XIII век (Копије А. Василић)

украшене бисером »cum perlis circa caput«; иконе Христа и Богородице биле су украшене и камењем (»cum petris«). Ниједна од набројаних икона не може се идентификовати са очуваним српским иконама XIII века. Само би се за једну од ставротека могло претпоставити да је истоветна са ставротеком краља Владислава, оца Десиног, која се још у XVIII веку налазила на Светој гори, али је касније загубљена или пропала.[129]

Очувани оригинали српских најстаријих икона пружају доста мутну слику о стилском развоју иконописа код Срба до краја XIII века. По српским сигнатурама студеничке Богородице Параклисе и Убруса из Лана види се да је српски иконопис истих година посрбљен кад и монументално сликарство. По стилској сродности икона са фрескама може се, са доста сигурности, закључити да су иконе радили исти мајстори који су сликали и зидни живопис. По извесним техничким поступцима мајстора којима је била поверена израда прве зоне, изгледа да су њу сликали, у већини случајева, иконописци, мислим мајстори који су претежно сликали иконе. На пример главе стојећих фигура у првом појасу сопоћанског наоса сликане су веома спором техником; прво су ширим потезима моделисане, а преко њих су прецизним, скоро графички схваћеним линијама изоштравани детаљи. Директно иконописни карактер имају ликови у првој зони у Ариљу и у старој припрати пећких Апостола. Ариљске фреске Одигитрије и Христа Пантократора имају своје најближе сроднике у иконопису, нарочито необични ариљски Христос Пантократор који веома личи на једну синајску икону Пантократора.

Досадашња стилска упоређења између српских фресака и икона из XIII века не могу се увек хронолошки прецизирати; добија се често утисак да су сликари икона ипак били везани традицијама, тако да се стилски еквиваленти не поклапају хронолошки; чини се да су елементи старијег сликарства дуже живели на иконама. Исто тако је хипотетична још једна црта старијих српских икона — као да се на њима чешће осећа близина јадранског приморја. На српској ватиканској икони није само централни мотив у доњем појасу изразито невизантијски, и горња попрсја, нарочито апостол Павле, доста подсећају на грчку уметност из јужне Италије. Апостол Павле има сада свог најближег сродника у лику апостола Павла са једне синајске иконе вероватно апулског порекла.[131]

т. XX–XXII, XVIII–XIX Сасвим посебно место у историји српског сликарства XIII века заузимају минијатуре.[132] На граници између уметности и заната, оне ретко достижу исте проблеме и квалитете као фреске и иконе. Све српске минијатуре из XIII века држе се технике колорисаног цртежа (сл. 9). У претежној већини ти цртежи имају декоративни карактер. Најлепше српске књиге из XIII века, већег формата, декорисане су само иницијалном орнаментиком старинског тератолошког стила, на пример Хиландарски
т. VIII–IX јеванђелистар No. 8. Заједничке теме минијатуре и фреске сасвим су ретке у српској
т. VI–VII уметности XIII века. У Вукановом јеванђељу појављују се два ауторска портрета јеванђелиста, веома архаична, али ипак иконографски блиска монументалним јеванђелистима на пандантифима великих владарских цркава. У српским пергамент-



XXI — Београд, Српска Академија наука и уметности, Архив, Куманичко четворојеванђеље, јеванђелист Матеј и персонификација Мудрости, почетак XIV века

XXII — Београд, Народна библиотека, Јеванђеље No. 95 (изгорело 1941), на пергаменту, крај XIV века

XXIII — Манастир Подврх код Бијелог Поља, Јеванђеље Дивоша Тихорадића, на пергаменту, Иницијал Н, средина XIV века

XXIV — Манастир Подврх код Бијелог Поља, Јеванђеље Дивоша Тихорадића, на пергаменту, Иницијал И, средина XIV века

XXV — Хиландар, књижница рукописа, Пергаментно јеванђеље No. 13, почетак јеванђеља по Марку; у четворолисту заставе јеванђелист Марко и персонификација Премудрости, XIV век

ним кодексима мањег формата има цртежа веома живих и грубих потеза на којима се у хаотичној произвољности мешају сасвим старински стилизовани иконографски мотиви са појединостима које у наивним деформацијама покушавају да репродукују компликоване, скоро натуралистичке теме из сликарства касног XIII века. Најзанимљивији српски рукопис ове врсте, Призренско јеванђеље, изгорео је у пожару т. XIII-XVII Београдске Народне библиотеке 7. априла 1941.

До првих година XIV века српска минијатура остаће скоро издвојена из сликарства као скромни уметнички занат, негован у преписивачким радионицама, као нека врста живог музеја почетних облика најстарије српске уметности преднемањићког периода.

НАРАТИВНИ СТИЛ

(1300—1370)

СРПСКА УМЕТНОСТ XIII ВЕКА РАЗВИЈАЛА СЕ И ЦВЕТАЛА на земљишту старе Рашке, у средини која није — у уметничком животу — патила од предрасуда традиционализма. Извесна свежа радозналост, која се осећала у брзом примању новина, била је током XIII века доста несређена. Изван подручја компактне уметности Византије и романског Запада, српски мајстори рашког периода често су се окретали приморју. Двојност која је избијала и из владарске титуле, још Милутин себе назива краљем српских земаља и приморских, држала се до последњих година XIII века.

Уласком Срба у Македонију није извршена само јача политичка оријентација према југу; иста тенденција завладала је и у уметности. Политички слаби Цариград, који је очевидно распаљивао Милутинове амбиције, поново је заблистао као центар препорођене византијске уметности почетком XIV века. Српски двор који је, у балканској политици, постао озбиљан такмац византијском двору желео је у свему да се такмичи са старом престоницом: у начину живота, у начину одевања, па и на пољу уметности. Тако је дошло до веома одређене оријентације српског сликарства директно према Цариграду. Од Јустинијанових времена цариградска уметност није тако тријумфовала у унутрашњости Балкана као првих година XIV века. Тај последњи талас цариградске уметности допро је знатно даље од граница српске средњовековне државе, до Млетака, Влашке и Новгорода. За разлику од ранијих стилова византијског сликарства, који су готови пресађивани на српско земљиште, нови стил Палеолога преношен је in statu nascendi у сликарство српских цркава, тако да се историја постанка овог цариградског стила може пратити и по споменицима на српском земљишту. Српски споменици тог стила који је непосредно претходио ренесанси Палеолога толико су важни да се без њих не би могла реконструисати историја постанка новог цариградског стила.

Нова цариградска уметност у нагло проширеној држави Немањића имала је свог моћног и богатог заштитника, краља Милутина, за кога је каснија црквена традиција тврдила да је владао »четрдесет година и подигао четрдесет цркава«.[133]

Споменици из времена овог великог владара представљају свакако издвојену целину. Милутиново доба, подједнако важно и за историју српске архитектуре и за сликарство, имало је свој стил који се и поред јаке зависности од Цариграда искристалисао у посебну школу. Хронологија Милутинове епохе у историји старе српске уметности не поклапа се са годинама његовог владања. Тешкоће које је имао Милутин са братом, унутрашњи рат и нестабилност власти много су ометали нормални развој уметности. Почетак »Милутинове епохе« не може се хронолошки тачно одредити. Чини се да се Милутинова уметност, као и власт постепено ширила од југа ка северу. Од Милутинових монументалних грађевина на првом месту стоји несигурно датирана хиландарска главна црква, довршена око 1303.

Живопис ове, изгледа, прве велике цркве краља Милутина »обновљен« је 1804. године. Преко старог потамнелог живописа (»дрéвности же ради помрачившег се«) набачене су директно на фреске дречеће боје, које би се лако могле скинути. За сада први споменик Милутиновог сликарства у новом стилу још увек је скривен копреном лоше рестаурације из почетка XIX века. По ретким непремазаним деловима фресака може се тачно утврдити да су Милутинови сликари у Хиландару као уметници пребродили све кризе касног XIII века. Две нетакнуте композиције на ступцима иза великог иконостаса насликане су у потпуно развијеном стилу ренесансе Палеолога. На лицу јужног ступца насликана је сцена Христос учи о »крају века« (Мат., 13, 39). Ретко илустрована сцена показује доста стереотипну композицију: у средини, под балдахином, седи на престолу Христос, лево и десно од њега стоје апостоли. Грчка сигнатура може се делимично прочитати: $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ ΔΙΔΑCΚΟΝ ΠΕΡΙ ΤΗC CΙΝΤΕΛ.. тема је очевидно: ἡ συντέλεια τοῦ αἰῶνος. Фигуре финих пропорција, уздржљиви колорит, декоративно просторно издвајање Христа, веома подсећају на сличне композиције Христових учења у сликарству Палеолога. Фреска Недреманог ока, на одговарајућој површини северног ступца, показује знатно племенитије пропорције од фреске исте садржине у Протату; судећи само по овом упоређењу, смело би се закључити да су хиландарске фреске млађе од Протатских.

Хронологија осталих фресака из Милутиновог доба може се доста сигурно утврдити. Богородица Љевишка сликана је између 1307. и 1309; Св. Никита око 1307—1310; Краљева црква у Студеници 1313—14; Мушутиште 1314—15; Жича између 1313. и 1316; Старо Нагоричино 1317; око 1320. црква Св. Петра у Бијелом Пољу и 1321. Грачаница. У ову хронолошку табелу, на жалост, не улази централни споменик Милутиновог доба — црква Св. Стефана у Бањској, подигнута око 1314; у њој су фреске скоро до последњег детаља уништене; по изворима се једино зна да су сликане на златној позадини. Никада у историји старог српског сликарства није уметничка делатност била живља него у ово време. Преостале фреске само су незнатни део велике галерије монументалног сликарства које је настало у кратком периоду од две

деценије. Листа губитака споменика које је Милутин обновио и фрескама украсио знатно је дужа од списка очуваних цркава; није остало много од Милутинових задужбина по градовима, у Цариграду, Солуну,[134] Скопљу; за велики обновљени манастир Св. Ђорђа-Горга код Скопља не може се утврдити ни приближно место. Тешко да ће се икада моћи тачно одредити који је живопис из раног XIV века у српском приморју, на Атосу и у тадашњој византијској Македонији настао захваљујући дарежљивости српскога краља. Речи краљевог биографа Данила да је Милутин био »ненасити зидатељ божанствених цркава, и не само зидатељ но и палих поновитељ«,[135] никако нису празне похвале. Данило не крије да је Милутин подизао и даривао цркве да би подигао свој углед. »Тако се прочуло име његово и пројављено је било у свим околним крајевима, источним и западним . . .«[136] Т. XXXVII

Колико је подизање и даривање манастира ишло у корак са војном експанзијом, најбоље се види по краљевој бризи за Богородичин манастир у Трескавцу више Прилепа. »Дом пресвете Богородице, добре Хранитељке . . . у месту Трескавици . . . испуни неисказаним приносима . . . и украси дом Пресвете многоразличним приносима, иконе божанствене, златом оковане и украшене бисером, кадионице и свећњаке златне и сваке друге потребе црквене које не можемо набројити . . . неисказано мноштво злата свога ту приложи и многа стада оваца и стада камила, лакимије коњске . . . и до свога претстављења непрестано . . . даваше«.[137]

Та инвазија дарежљивости у правцу византијских области веома је изазивала Грке у раном XIV веку; они су, осећајући политичку позадину краљевих поступака, најоштријим речима дефинисали тежње Милутинове да се у свему изједначи са Византијом. Најгоре о Милутину пишу византијски писци-дипломати, који су сами претрпели неуспехе у преговорима са Србима. Најжешћи је Григора, који Србе назива индиректно као у пословици — мајмунима.[138] Григору нарочито пече богатство Милутиновог двора; потцењујући праве изворе Милутиновог иметка, он заиста неубедљиво објашњава — оговарајући краљеву ташту — како је Ирина драгоцености са цариградског двора односила у Србију да се умили зету.[139] И знатно одређенији опис Милутиновог двора у познатом Метохитовом писму није без ироније.[140] Говорећи о приликама у Србији, византијски писци из XIV века стално се држе истог клишеа: варвари покушавају да нам се приближе, али ипак остају скоројевићи. Да је у свему било доста немоћног беса, осећа се већ по местима где се убацују медитације о заосталости варвара. Кад Григора излаже догађаје у којима је Византија била заиста понижена, он се на крају теши једним »ипак« — блажен је онај који није рођен као варвар већ као Јелин »τὸ γ'ἑαυτὸν μακαρίζειν ἐκθύμως, ὅτι μὴ βάρβαρος, ἀλλ' ι'Ελλην γεγένηται . . .«[141] Упрошћавајући и иронишући нагли културни развој Срба у XIV веку, Византинци су западали у самообману. Утакмица са Византијом, на пољу уметности свакако је дала племените резултате.

Иако је сликарство ренесансе Палеолога постало у Србији почетком XIV века доминантни стил, оно није пресађено у Милутиново краљевство као какав страни импорт у непросвећене пределе. Сасвим наивно описивање продирања новог стила у

Србију понавља се и у новијој стручној литератури. Све се у томе генералисању концентрише на један догађај и једну личност: Милутин се оженио Симонидом, постао царски зет и добио царске мајсторе, који су после свадбе дошли у Србију и у њој радили до краљеве смрти.

Читав процес пенетрације новог стила био је, међутим, знатно сложенији и богатији. Ново сликарство улазило је у области које су у XIII веку већ имале развијени монументални стил највиших квалитета. Од односа снага између старога и новога зависила је и почетна судбина нових тенденција.

Мајстори Милутинових цркава издвајају се по начину сликања у јасно одређене групе. Из симбиозе старог монументалног сликарства XIII века и нових тенденција израста најоригиналнија, рашка варијанта Милутиновог сликарства. Македонска варијанта, са споменицима који су сви на територији јужно од Шар-планине, изникла је, изгледа, из солунских радионица, које су често давале мајсторе охридској архиепископији.

Најближи Цариграду су мајстори Милутинових задужбина изван Македоније, који се не ослањају на традицију старе рашке школе. Ти уметници, аутори фресака у Градачкој припрати, у Краљевој цркви у Студеници, у Св. Петру у Бијелом Пољу и Грачаници, негују стил који ни по чему не заостаје иза најискуснијих престоничких мајстора.

На граници између старог, монументалног и новог, наративног стила стоји сликарство Богородице Љевишке у Призрену и Спасове цркве у Жичи. Обе ове цркве и у својој архитектури сједињују елементе знатно старије традиције са тенденцијама XIV века.

Подигнута на темељима раније византијске катедрале призренских епископа, Богородица Љевишка задржала је у средњем простору наоса ширину, издуженост, мирну ритмику и јако осветљење старе архитектуре. Око тог монументалног, прегледног језгра теку као уски ходници са немирно рашчлањеним зидовима и крстастим сводовима јужни и северни брод и унутрашњи нартекс; испред њега је лака и компликована двоспратна архитектура спољашњег нартекса, са доњим отвореним тремом и високом кулом у средини.

Према карактеру архитектуре подешен је и живопис Богородице Љевишке. У старом централном делу, на широким, добро осветљеним површинама нижу се фреске великог формата, снажних боја. И у унутрашњем нартексу су мајстори још задржали велике ликове; портрети Немањића у овом релативно малом простору делују као поворка дивова. У осталим просторијама, у споредним бродовима и спољашњем нартексу, фигуре су ситне, композиције мале, често неправилних облика, прилагођене немирним површинама рашчлањене архитектуре.

У јужном делу отворене припрате, у своду, сачуван је један сликани натпис, једини те врсте у византијској и српској уметности, који можда од речи до речи репродукује привилегију дату главном архитекти и главном сликару Богородице Љевишке. Из тога веома занимљивог текста сазнају се, пре свега, имена прото-

мајстора: архитекта се звао Никола, сликар Астрапа. Пошто су очевидно задовољили наручиоца, они добијају дажбине у натури: брашно, со, пиво итд.; да осигурају та стечена права, они своју привилегију исписују на зиду цркве. Промулгација повеље која почиње: »Всако настојеште и гредеште време годишт, зим и љету, тех всех времен . . .« — највише одговара формули хумских повеља »А се всакому чловеку садишнему и после будуштему до вјек вјекова . . .«, што би опет највише личило латинском: »Sciant omnes, tam praesentes quam futuri . . .«[142] У формулацији писац се очевидно држао западних обичаја. Међутим, остаје отворено питање да ли је сам правни акт западњачког или византијског порекла. Да је привилегија коју су добили протомајстори Богородице Љевишке западњачког порекла, говориле би и одредбе о давању хране и пића, које се чудно поклапају са скоро идентичним деловима уговора на Западу из XVII века. Почетком XIV века мајстори краља Милутина или призренског епископа Саве (каснијег архиепископа Саве III) добијају месечно: 4 кабла брашна, 2 кабла пшеничног и 2 кабла припростог и по један чабар пића — а 18. III 1633. године Данило Бастелијус, ректор загребачког језуитског колегија, даје сликару Илији Волфу из Љубљане одређену суму новаца и: »quartas frumenti, intelligendo 8 quartas silliginis et 8 tritici, 30 urnas vini, iterum unum laridum . . .« etc. Сличност је толика да се не може схватити као случајност.[143] За познавање српске уметничке средине у Милутиново време свакако је од највећег значаја призренска привилегија, по којој се тачно види да су српски водећи мајстори почетком XIV века припадали повлашћеном сталежу. Необично име, или надимак, Астрапа не спомиње се први пут у Богородици Љевишкој. На фрескама охридске Перивлепте из 1295. године потписују се два мајстора Михаило и Евтихије.[144] Први од њих, Михаило, који се касније у Св. Никити (око 1307) и Старом Нагоричину (1317) зове само Михаило, потписује се у Охриду као Михаило Астрапин или Михаило Астрапа. По начину сликања Михаило друг Евтихијев нема никакве везе са главним мајстором Богородице Љевишке, који се зове само Астрапа. Ако се искључе све хипотетичне комбинације остаје као сигурно: Михаило Астрапин или Михаило Астрапа који ради са Евтихијем не може се никако идентификовати са главним мајстором Богородице Љевишке, који се у натпису зове само Астрапа.

Стил протомајстора сликара Богородице Љевишке јасно је формулисан и он се потпуно одваја од истовремених радова Михаила и Евтихија. Остаје, међутим, прилично необјашњена чињеница да се сарадник Евтихијев Михаило само на свом најстаријем очуваном раду у Охриду (из 1295) служи и именом Астрапа; мени се чини да је Михаило сарадник Евтихијев или син, или род, или ученик старијега мајстора Астрапе из Богородице Љевишке.

Као што је већ споменуто, призренске фреске не представљају по свом сликарском изразу хомогену целину.[145] Фреске монументалног карактера у наосу и унутрашњем нартексу још се везују за уметност XIII века, док фреске у осталим просторијама већ припадају сликарству раног XIV века. Не може се претпоставити да је исти протомајстор Астрапа током рада касније насликану декорацију прилагодио новој

уметности, јер се његова рука и стил јављају касније у наосу Жиче на фрескама које су довршаване негде између 1313. и 1316.

У натписима на Богородици Љевишкој спомињу се као ктитори три личности: Сава, бивши игуман хиландарски, који је постао касније призренски епископ, да би са тог места прешао као Сава III на престо српске архиепископије. Призренски епископ Дамјан, који је наследио епископску катедру од Саве; и Милутин;[146] и Данило, краљев биограф, убраја Богородицу Љевишку у Милутинове задужбине;[147] и Дечански у повељи изричито каже како је Љевишка »сазидана и пописана родитељем краљевства ми«.[148] Сви се ови подаци очевидно допуњују. Међутим, на самој згради натписима се нарочито истиче Сава, који се и после одласка на вишу дужност бринуо око довршавања призренске катедрале. Из нешто каснијег појављивања Астрапе у обновљеној Жичи, коју судећи по портретима Милутина и Саве III на жичкој илустрацији Дамаскинове Божићње химне оправљају опет у заједници краљ и архиепископ, смело би се претпоставити да је Астрапа био нарочито близак Сави III и високом српском клиру, да је био неке врсте дворски сликар архиепископије.

На ту претпоставку наводи и карактер Астрапиног сликарства. Протомајстор Астрапа слика између 1307. и 1309, призренске фреске у посебном стилу, који се знатно ослања на традиције XIII века, док истих година, између 1307. и 1310, Михаило и Евтихије довршавају фреске у Св. Никити у престоничком стилу ренесансе Палеолога.

Фреске у наосу Богородице Љевишке и Жиче највише су везане за монументални стил XIII века и по тој својој традиционалистичкој црти могле би да одговарају културној конзервативној средини образованог српског вишег клира, коме је тих година Сава III стајао на челу. Можда би се смело претпоставити да је из извора позната златна позадина фресака у Бањској знак истих тенденција ка »старом стилу«, поготово кад се зна да је грађење Милутиновог маузолеја, који је и споља намерно требало да личи на Студеницу, започео Сава III.

Фреске Богородице Љевишке по својој тематици стоје на граници XIII и XIV века. Фрагментарно очуване велике композиције у олтарском простору и бродовима показују да су на највећим површинама зидова били распоређени, горе празници, а испод њих са јужне стране циклус мука, на западном зиду Успење Богородице, а на северној страни догађаји који су се збили после Ускрса. Затворени прстен илустрација почињао је од југоистока, од олтара, са Тајном вечером, а на североисточном крају, опет пред олтаром, завршавао се композицијама које су конципиране као символични призори евхаристије; на пример очувани делови Пут у Емаус и Христово благосиљање хлеба и рибе (Јов. 2, 9—13). Очуване фреске: сјајна Причест апостола, Христос пред јеврејским судијама и фрагменти Емауса не би се никако могле у целини убројати у дела ренесансе Палеолога. Драматична, динамична и монументална концепција призора, нарочито Причешћа и Суђења, у основи је супротна схватањима новог цариградског класицизма. Међутим, Пут у Емаус — рад истог мајстора — везује се само формално, величином фигура, за остале фреске у истом

појасу; све остало, симетрична композиција, одмерени покрети, убачена античка персонификација Хелиоса и подвучена симболика, већ сасвим улази у типичне особине новог сликарства.

Као и у XIII столећу, и на почетку новог века српски мајстори дају најлепша и најоригиналнија дела у годинама кризе. Колебајући се између старих и нових схватања, мајстор Астрапа, понесен снагом свог темперамента, не може да се одрекне атлетских фигура старог стила и не може да напусти сочну палету из XIII века. Ипак, узнемирен новим тражењима, он се колеба: у сцени Суда појачава динамику покрета да би подвукао драмску радњу догађаја, док чудо у скромној друмској механи у Емаусу претвара у церемонијалну литургијску свечаност.

Снага и свежина сликарског израза Астрапиног блиставо је испољена и на фрескама најнижег појаса, на стојећим фигурама које су, нарочито у XIV веку, обично доста монотоно сликане. Не трудећи се да тражењем необичних физиономија и ставова забави гледаоце, Астрапа се упустио у знатно суптилнију — и заиста сликарску — тему. Све финесе свога колорита Астрапа је показао сасвим изблиза, на фигурама у првом појасу. Инспиришући се веома старим цариградским узорима из око 500. године, Астрапа је вешто уткао у своју галерију светаца и светица ликове племените сликовитости; његова св. Варвара, луткаста лепотица са раскошном капом, садржи у свом мирном лику чврсто стилизовану, али у исти мах интензивну палету старих сликаних пандана бечкој и фирентинској Аријадни.[149] У изванредно богатој симфонији колорита Астрапа је својим скоро емаљно интензивним бојама показао виртуозну способност да се у исти мах служи и најснажнијим контрастима и најсуптилније диференцираним нијансама. Та чудна, изразито субјективна уметност, снажна и осетљива у исти мах, није се могла до краја укалупити у нове формуле ученог академизма. Мајстор Астрапа можда и није био Србин, али је морао познавати старију српску уметност, нарочито дела највиших квалитета. Његово сликарство је израсло из српских традиција и било је српско по својој основној врлини — по свежем и оригиналном колориту који је и на фрескама из XIII века избијао у први план као главна одлика рашке монументалне школе.

Тај монументални, за прве године XIV века већ помало старински стил, нарочито се срећно слаже са старинском темом галерије предака у унутрашњем нартексу Богородице Љевишке. Последња очувана велика поворка Немањића, традиционално сликана ређањем фигура у једном појасу, сачувана је у призренској катедрали. Касније, почев од Грачанице, уместо поворке сликаће се декоративно генеалошко стабло као пандан лозе Јесејеве, генеалошком стаблу самог Христа.

Све остале фреске у Богородици Љевишкој већ припадају новом стилу ренесансе Палеолога: и фино сликани живот св. Николе у јужном броду, и компликовани Т. 51-52
циклуси у отвореном трему спољашње припрате, и знатно слабије сликарство на степеништу и у горњим капелама. Сликарска обрада, нарочито богати колорит новога стила, још веома зависи од палете главног мајстора Астрапе, али је основна концепција целокупног сликарства изван наоса и унутрашње припрате сасвим пот-

чињена новим тенденцијама. Све што се могло скоро механички модернизовати, модернизовано је: на зидове су стављене огромне количине малих сцена и малих фигура. Издужени ликови са малим главама (нарочито женски) као да су позајмљени са картона цариградских мајстора. И, што је најважније, основна концепција сликане декорације потпуно је измењена. Место фресака сликаних за гледање, нижу се циклуси објашњавани дугим легендама, бескрајне траке илустрованог текста, сцене које полазе од речи и остају у суштини тумачи речи.

Прва велика галерија нове, учене уметности у старом српском сликарству појављује се у отвореној спољашњој припрати Богородице Љевишке. У доста прегледној архитектури отвореног трема фреске су груписане по садржини: простор је подељен на три компартимента, на средњи квадратни травеј испод куле, и два нешто већа простора десно и лево од њега. Систем сводова, пиластара, лукова и отвора доста је сложен; у тој богатој рашчлањеној архитектури површине зидова су или мале или неправилне, тако да су цртачи картона морали да уложе доста напора да своје композиције прилагоде разбијеним површинама унутрашње архитектуре.

Полазећи од средине, сликари су садржину фресака поделили на три главне теме: у травеју портала смештен је циклус Крштење, у јужном простору циклус Страшни суд, у северном Лоза Јесејева. На западном зиду у првом појасу јужног простора насликано је пет српских архиепископа, на одговарајућем зиду северног простора били су насликани призренски епископи; чини се да су и на источном зиду ове просторије били портрети српских архиепископа и призренских епископа.

Велике теме, раније схваћене као сликарске целине, толико су разбијене на појединости, да се могу пратити и повезати једино помоћу натписа. Страшни суд, сигниран као второ пришьствие, почиње на своду јужног простора. Око централног медаљона са попрсјем Христа-судије развијају се Деисис, легиони анђела и изнад њих свитак небеса са сунцем и месецом. На западном зиду насликана је психостазија (мерило праведное)[150] испод ње ређају се детаљи: жена неподоюща чѹже дете и даље: жена скврнеща ложие мѹжа своего неман слична лаву лежи на нагој жени; од сличних веристичких тема најсмелија је казна блудног калуђера.[151]

На источном зиду сликовито је представљена Геја (землѣ); она седи на некој двоглавој немани, одевена је у црвени химатион, а изнад главе држи велики венац цвећа.[152] Испод Геје насликана је персонификација мора — до појаса нага жена седи на немани и у руци држи лађицу са разапетим једром. У Богородици Љевишкој већ се јављају скоро све персонификације које ће се касније редовно понављати у Милутиновим црквама: Сунце, Месец, Јордан с амфором, Геја са цвећем, Море са бродом, персонификација Живота, све у духу истих хеленистичких представа које су у књижевности деловале сликовито, а у сликарству литерарно. Манојло Филес, из истих прелазних година између XIII и XIV века, слаже стихове на исте персонификације: εἰς τὸν οὐρανόν, εἰς τὸν ἥλιον, εἰς τὴν σελήνην, εἰς τὴν γῆν, εἰς τὴν θάλασσαν.[153] И поред анђела трубача који трубе на море и земљу и мртваца који излазе из земље, океана и животиња, цела композиција је задржала шарену и ведру атмосферу античког

оригинала по коме је настала. Познати мотив помпејанског сликарства парадеиза (παράδεισος) животиња послужио је као узор овој побожној теми. На пример медвед из Страшног суда у Богородици Љевишкој директна је копија неког античког оригинала који се у идентичном облику појављује и на једној помпејанској зидној слици парадеизоса и на једном античком рељефу.[154]

Трећа персонификација Другог доласка, Ад, доминира у сценама пакла. Огњена река купи грешнике које анђео трозубом гура у пламен; као први међу изгубљенима насликани су Ана и Кајафа.

Веома разбијена композиција Страшног суда не делује монументално као старије фреске у Студеници, Милешеви па и у Сопоћанима. Мајстори губе целину инсистирајући на детаљима. Тај забављачки, ironични, па чак и комични тон осећа се највише у илустрацијама грешника и њихових мука. Склоност ка аналној порнографији испољава се и у сценама на којима је не бисмо очекивали; на пример на лику крадљивог млинара, коме је воденични камен обешен о врат, а лопата гурнута у задњицу.

Веома компликована садржина централног травеја делимично је наративног, а делимично симболичног карактера. На унутрашњој површини лука спољашњег улаза насликане су персонификације цркве и синагоге. Црква је представљена као т. 50
анђео са рипидом на којој је попрсје Христа-Емануила, јасно је сигнирана: истина пріде. Оштећена персонификација синагоге слична је персонификацији цркве: анђео спуштене главе, тамније пути и тамније одеће, као да држи угашену зубљу. Ова антитеза дана и ноћи није инспирисана контрастима из учених догматских текстова. Анђели на улазу у Богородицу Љевишку уводе посетиоце у цркву на заиста поетичан начин, уз стихове: »После ноћи која је прошла, приближио се дан. И светлост је обасјала сав свет . . .«[155] Та улазна тема је узвишенија од уобичајене, често понављане теме анђела чувара који стоје десно и лево од врата, као стражари, један са пламеним мачем, а други са писаћим прибором и свитком на који уписује грехе оних који улазе.

На луковима који одвајају средњи травеј од бочних нанизани су ликови пророка са символима Богородице. Добро се распознају Данило, Захарија, Јаков, Исаија и Авакум. Сви они чине, идејно, целину са попрсјем Богородице у великој линети изнад средњег портала који води у унутрашњу припрату. Пророци са Богородицом сачињавају монументалну, архитектури заиста спретно прилагођену илустрацију песме: Пророци су те одозго наговестили . . .

У тај оквир символичне садржине уметнут је један од најлепших и најопширнијих циклуса Крштења у византијској уметности из раног XIV века (раније сликани циклус Крштења у Хиландару за сада је још под ретушом). Нови наративни стил тријумфује у централном травеју спољашње припрате. Све је потчињено речи; идејну срж циклуса, који је састављен од седам сцена, чине пробрани текстови из сва четири јеванђелиста вешто повезани у нову целину. Тај нови текст, збир цитата, који се може реконструисати по натписима на фрескама, почиње пасусом из Марка (1, 3): »Глас

онога који виче у пустињи: приправите пут господњи, поравните стазе његове . . .« . . пиюштаго . . . пѹстын . . оуготовайте пѹт г҃нь . . . — све је илустровано κατὰ λέξιν од речи до речи, Јован са групом Јевреја разног узраста. Даље се наставља текст по Луки (3, 9): »Јер већ и сјекира стоји дрвету до коријена и свако дрво које добро не рађа сијече се и у огањ баца« (очувано: юже бо сѣкира при корени дрѣва лежить всѣко оѹбо . . .) са одговарајућим детаљом, секиром и дрветом. Текст даље прелази на Луку (3, 12 и 14): »Дођоше пак цариници да их крсти и рекоше: учитељу, шта ћемо чинити (оучителѹ ми митаре что сътво . . .) — а он им рече: не иштите више него што вам је речено. Питаху га пак и војници говорећи: А ми, шта ћемо чинити (. . . въпрашахѹ же и воини . . . юще . . . мы что сътворімь . . .) и рече им: никоме да не чините силе нити кога да опадате, и будите задовољни својом платом«. Оба пасуса педантно су илустрована: војници у пуној ратној опреми, Јован у средини и група голобрадих цариника; тај тачни детаљ о голобрадим западњацима као закупцима царина као да је узет из Призрена Милутиновог доба. Опет спретно, по тексту из Луке (7, 19), прелази се на главну личност циклуса — на Христа: »И дозвавши Јован два од ученика својијех и посла их к Исусу говорећи: Јеси ли ти онај који ће доћи, или другога да чекамо« — на оштећеној фресци распознаје се Христос у брдовитом пејсажу; добро се виде оба млада Јованова ученика. Одговор на питање дат је цитатом из јеванђелисте Јована (Јов., 1, 30—33): »Ово је онај за кога ја рекох: за мном иде човјек који преда мном постаде, јер прије мене бјеше (. . . се юсть ѡ немже азь рѣхь по мнѣ градеть мѹж: иже прѣдомною . . .). Други текст, делимично оштећен, завршава се реченицом: »то је онај који ће крстити духом светим (. . . дѹхомь стымь. . ..). Ова проповед се тешко могла пренети на слику и илустрована је сасвим неодређено; једноставно је показан Претеча окружен Јеврејима. Без натписа фреска би била неразумљива. Нови цитат из Матеја (Мат. 3, 12) знатно је сликовитији: »њему је лопата у руци његовој и очистиће гумно своје и сакупиће пшеницу у житницу, а пљеву ће сажећи огњем вјечнијем« (юмѹ же ло . . . трѣбить гѹмно свое: и съберетъ. . .). Тек у претпоследњој сцени илустрован је сусрет Христа и Претече по речима Матеја (Мат. 3, 13—14) »Тада дође Исус из Галилеје на Јордан Јовану да се крсти. А Јован брањаше му говорећи: Ти треба мене да крстиш, а ти ли долазиш мени?« (аз требѹю ...). И тек иза тога компликованог ланца цитата и њихових илустрација, које теку укруг по кривинама крстастог свода (с лева на десно), насликано је само Крштење. У темену свода отворена су небеска врата, из њих се помаља рука Божја окружена анђелима. Из руке се спушта зрак средином источног травеја; тај пут силаска духа светога завршава се звездом у којој је Дух »д҃х вь видѣни голоѹбинѣ«,[156] тачно изнад главе нагога Христа, који стоји у Јордану. Лево изнад Христа наднео се Претеча држећи руку на глави Спаситељевој, он зачуђено посматра голуба. Од анђела на десној обали Јордана остали су само фрагменти. У води лево од Христа лежи персонификација Јордана, брадати старац са положеном амфором.

У северним травејима сачуване су три занимљиве теме: илустрација једне стихире Јована Дамаскина на Успење Богородице, лествице Јаковљеве са сценом борбе Јаковљеве с анђелом и Лоза Јесејева.

У југозападној линети северног простора види се једна необична композиција: у средини је отворен саркофаг сигниран као гробь ... ѻроди... (гроб Богородичин), иза њега је до појаса лик Јована Дамаскина, доста оштећен, са сигнатуром ....амас..., лево од мелода савршено је очувана фино сликана група девојака са музичким инструментима. Десно од саркофага једва се распознаје група апостола са Томом на челу. Изнад Дамаскина, у сегменту неба, виде се отворена небеска врата, у отвору стоји Богородица као Оранта. (У западном делу Фетицамије сачуван је фрагмент фреске: монохромна Богородица у отвору врата — можда горњи део исте композиције?) Натпис дѣвы отроковици сь миріаміею пророчицею пѣснь исходнѹю нынѣ вьскликните... објашњава садржину. Фреска илуструје стихове прве стихире, другог канона Јована Дамаскина о Успењу Богородичином (Минеј за 15 авг., прва стихира другог канона: грчки текст у Атинском минеју (1904) на стр. 81).

По натпису изнад Лествице Јаковљеве... лѣст...ца юже видѣ иаковь... види се да је и ова фреска стављена као символ Богородице и да није инспирисана старозаветним текстом већ стиховима ирмоса, глас први, песма девета: »... и лѣствицю доуховьноу юже и иаковъ видѣ«. [157]

Велика композиција лозе Јесејеве тешко је оштећена. Врежа лозица шири се по читавом северном делу сводова, а спушта се и на пиластре, који су местимично боље очувани. Поред фигура предака Христових у лозу су уплетене и старозаветне и новозаветне сцене, пророци, сивиле, па чак и Плутарх и Платон.[158]

Од старих, за нартекс уобичајених мотива у Богородици Љевишкој се јављају свега два: Лоза Јесејева и Страшни суд, али и они у доста измењеном облику. Остале фреске припадају символима Богородице и теми Крштења. Основна новост не испољава се толико у избору садржине колико у начину илустровања.

Из страхопоштовања према тексту и теолошкој садржини свега илустрованог може се осетити колико је нови класицизам Палеолога био само средство сликарства, коме нису допуштене неке веће уметничке слободе. Извесни углађени артизам осећа се у вештини убацивања античких персонификација у теолошку символику, у спретном комбиновању литерарног, чак и поетичног, са строгим текстом религиозне садржине. У основи, књишки тон целокупне тематике није никако могао да се приближи монументалном схватању зидне слике. Утицај минијатуре на зидно сликарство у првим деценијама XIV века био је природан резултат новог форсирања компликоване теолошке и дидактичне тематике. Чак су и сцене из поучног романа о Варлааму и Јоасафу доспеле у сликарство Богородице Љевишке.[159] Књишка садржина се најлакше тумачила илустрацијом из књиге — читава тежина проблема сведена је на процес: како сликарство минијатура преобразити у фреско-сликарство?

Сликари отвореног дела спољашњег нартекса у Богородици Љевишкој нису имали одвише тежак задатак. Добро осветљени простори нису високи, тако да су

мале фигуре и на највишим деловима сводова остале видљиве. Промашеност нове концепције показала се практично тек касније, у високим просторима наоса, када су почеле да се сликају фреске малих формата на висинама горњих сводова.

Осећајући спонтано вредност и смисао зидне сликане декорације, Срби су првих деценија XIV века оклевајући уносили мале формате новог сликарства у централне, монументалне просторе цркава.

Нови стил тешко се прилагођавао старој архитектури XIII века, то се нарочито показало приликом обнове зидног сликарства у Жичи. Манастирска црква у Жичи била је често изложена пљачкама и оштећењима.[160] Архиепископ Јевстатије II покушао је да оправи цркву, али је, изгледа, његова оправка била привремена. Садашњи жички живопис пред порталом у наосу и капелама настао је између 1313. и 1316, за архиепископа Саве III. Касније је Данило II препокрио цркву, повисио кулу и подигао и живописао манастирску трпезарију.

Обнова живописа за Саве III изведена је у наосу од кубета до пода. Само местимично, у певницама, задржан је живопис из времена Првовенчаног.[161] По формату фигура и композиција и њиховом размештају види се да је Сава III желео да нова сликана декорација буде што сличнија првобитној. Тај задатак је поверио Астрапи и његовим помоћницима. Мајстор који је у наосу Богородице Љевишке показао снажан темперамент и смисао за монументалност, добио је у Жичи прилику да још непосредније, не задржавајући се на дугим причањима, развије велике сцене на пространим зидовима старе жичке архитектуре.

Фреске у олтарском простору веома су страдале. Оштећена поворка отаца свечанија је него у Богородици Љевишкој; поједини жички црквени оци, снажни, погнути старци у полиставрионима, као да су директно копирани са Астрапиних призренских картона. Имитације икона у фреско-техници у доњем појасу апсиде сигурно обнављају мотив који је ту био насликан у првобитном живопису.

У поткуполном простору још се држе остаци фресака јеванђелиста, Убруса, Керамиде, једног медаљона са попрсјем анђела и — испод пандантифа: Старац дана између два анђела, Захарија и анђео (Лука 1, 11—20), Тајна вечера и доста очувани Духови. По веома оштећеним фрескама Noli me tangere и Томиног осезанија у нижем појасу северног зида, може се закључити да је избор и распоред циклуса био
т. 53-54 сличан као у Призрену. Најлепша очувана Астрапина фреска у Жичи — Успење Богородице, и поред тешких озледа, спасла је велику импресивност старе монументалне целине. Рука Астрапина осећа се нарочито у централном делу композиције. Глава Христа, који сетно посматра лик мајке на одру, као да је исечена са призренских фресака. И руке помоћника који су са Астрапом сликали у Богородици Љевишкој понављају се у Жичи на попрсјима пророка.

Стојеће фигуре у најнижем појасу у жичком наосу не достижу квалитет одговарајућих ликова у Богородици Љевишкој; мешајући се са старијим фрескама из XIII века, оне су несигурно распоређене у неравном ритму, час сувише утрпане (нпр. св. Стефан са св. ратником под сликаном архитектуром на јужном зиду испред

иконостаса), час сувише развучене (на пример Сабор бестелесних сила испод Успења). Оскудица простора и несналажење у њему осећа се нарочито на једном Богородичином лику са малим Христом. На источној страни јужног пиластра насликана је стојећа Богородица са малим уплашеним Христом, коме са северне стране прилази анђео са справама за мучење, крстом, копљем и трском.[162] Овај наш најстарији очувани иконографски мотив Богородице Страсне, раздвојен на две површине зида, много је изгубио од своје идејне и формалне целовитости.

Обе жичке капеле, северна и јужна, имају мало очуваног живописа. Северну, са фрагментима илустрација из живота Богородице и св. Саве Јерусалимског, декорисали су очевидно Астрапини помоћници. Нешто је бољи квалитет фресака у јужној капели, која је посвећена св. Стефану Првомученику. Добро очувана транслација моћију св. Стефана изразито се угледа на старије минијатурно сликарство и делује доста архаично.

Упоређење између Жиче и Богородице Љевишке отежано је због тога што је велика жичка припрата скоро до последњег фрагмента изгубила свој живопис из раног XIV века. Још је В. Р. Петковић, 1906. године, снимио последње остатке циклуса Крштења; Лозу Јесејеву у северном делу припрате Петковић није препознао.

Добро закључену целину представљају фреске у приземној просторији куле испред главног портала. На облини свода насликана је у два дела композиција Четрдесет мученика. На источном зиду горе стоји велика илустрација Дамаскинове Божићне химне; према њој на западном зиду илустрована је Христова парабола: Ако не будете као ово дете (Мат. 18, 3). Испод Божићне химне стављени су портрети првих ктитора, краљева Стефана Првовенчаног и Радослава. Испод четрдесеторице мученика, на северном и јужном зиду, исписана је жичка повеља.

На унутрашњој површини лука великог отвора према порталу насликане су две монументалне фигуре апостола Петра и Павла у необичним ставовима. Петар носи над главом цркву, Павле књигу својих списа. Обе фреске сасвим се утапају у атмосферу из које је изникло и сликарство Богородице Љевишке. Одмах на улазу Сава III и Астрапа као и у Жичи изненађују вернике идејом која се заиста могла сликовито изразити. Оба главна апостола стоје на улазу у цркву као атланти. Духовито је одабран улазни цитат: »Петре, ти си стена и на тој стени сазидаћу своју *цркву*...« (Мат. 16, 18). Петар стоји као представник обрезаних. Павле као оличење цркве »ex gentibus«. Без укалупљеног понављања траже се и налазе и у Богородици Љевишкој и у Жичи слични ефектни почетни акорди и сродне поетичне садржине. За обе цркве бирани су за теме стихови од истог црквеног песника Јована Дамаскина. У призренској Богородичиној цркви илустрована је Дамаскинова химна Успењу Богородице, у Спасовој цркви у Жичи химна Рођењу Христовом, у коју су уплетене сасвим савремене алузије.[163] Уз стихове у којима се спомињу пастири и источни цареви, први поклоници новорођеном, Астрапа додаје »новог пастира«, Саву III, са клиром и Милутина, »новог цара«, са дворанима.

У уметности која је истовремено тежила сложенијим садржинама и новим формалним решењима посао теолошког саветника постајао је све деликатнији. Судећи по сличностима тематике у Богородици Љевишкој и у Жичи, смело би се претпоставити да је сам архиепископ Сава III био главни инспиратор једног система сликане декорације који је био већ под утицајем нових цариградских тенденција, али у коме је било свакако и личних схватања једног културног — у уметности верзираног прелата.

Посебну, јасно закључену целину у сликарству Милутиновог доба представљају дела двојице мајстора, Михаила и Евтихија. Оба мајстора негују веома распричану илустрацију. Као формирани уметници, они се појављују већ крајем XIII века у цркви Богородице Перивлепте у Охриду (1295). Тада сликају у прелазном стилу, у коме се преплићу, а често и сукобљавају елементи монументалног и наративног сликарства. Робустни у цртежу, често оштри у боји, они се не упуштају много у колористичке финесе. Више срачунати од Астрапе, они уживају у театралним ефектима. Негде између 1295. и 1307. оба сликара потпадају сасвим под утицај новог цариградског стила, мењајући из основе своје раније сликарство. Као представници престоничког класицизма, оба мајстора почињу да раде за краља Милутина истих година кад и Астрапа, око 1307. Њихов нови стил очишћен је од свих остатака старих традиција. По садржини и уметничкој обради фреске Михаила и Евтихија спадају у најтипичнија дела ренесансе Палеолога.

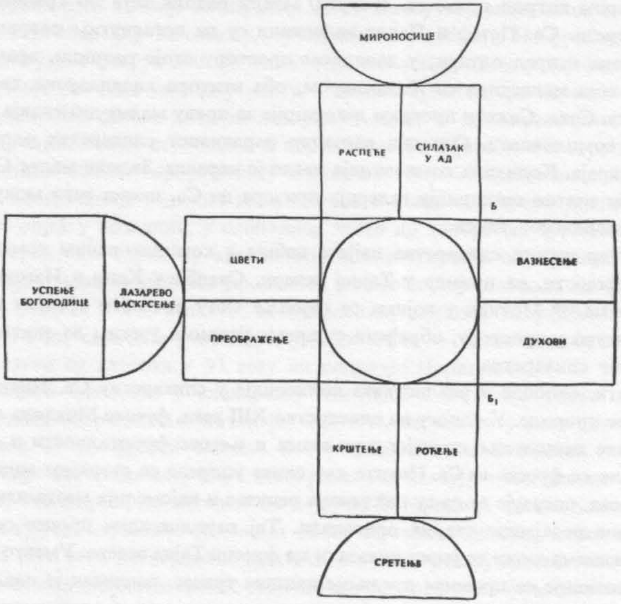
Од множине цркава које је краљ Милутин обновио или подигао у Скопљу и у његовој околини сачувана је једино црквица Св. Никите у Скопској Црној Гори. Мали манастир био је хиландарски метох. Манастирска црква, мала једнокуполна грађевина, добила је живопис око 1307. Архитектура Св. Никите показује типичне облике и димензије грађевина новога стила; у њој је већ сасвим постигнута хармонија између унутрашњег простора и сликане декорације. Та савршена прилагођеност грађевине фресци и фреске грађевини спроведена је систематски до краја. Цела црквица, типични пример храма са уписаним крстом, има у својој јасности и прорачунатости нечега што подсећа на архитектуру ране ренесансе.

Напуштање монументалних облика у византијској, па и у српској уметности раног XIV века део је опште појаве, заједничке целокупној уметности тих времена. Хуманизовањем културе, нарочито ликовне, хуманизоване су и пропорције уметничких дела. Оригиналне грађевине ренесансе Палеолога изненађују својим скромним димензијама, исто као и прве грађевине ренесансне архитектуре у Италији.

т. XX–XXI Враћањем човеку и разуму губила се ранија тежња ка огромном и монументалном. Уметничка дела херојске егзалтације постепено су уступала место новом стилу. У сликарству је спољашњи изглед светих особа постајао све сличнији обичном човеку — и цркве, њихови станови, све су се мање разликовале од човековог стана. Па ипак, била би опасна сва даља тражења паралела између источног и западног хуманизма у уметности раног XIV века. Цариградско сликарство остало је

и даље изразито религијска уметност. Основна тенденција слика била је теолошка садржина, подметнути »реализам« форме требало је да послужи идеји.

Слична цариградском узору, уметност Михаила и Евтихија била је првих година XIV века смишљено уређени организам, прорачунат до последњег детаља. Логика излагања на фрескама у Св. Никити показује се као класичан пример систематског распореда нове тематике у ренесансним храмовима Палеолога.[164]



Слика 10. — Св. Никита у Скопској Црној Гори, распоред фресака у сводовима

Мали олтарски простор носи уобичајену Поворку отаца који се клањају агнецу; изнад поворке је Причешће апостола, а изнад њега, у конхи, Богородица ширшаја небес. Циклус празника вешто је распоређен по сводовима и највишим полукружним појасевима зидова испод њих. Благовести су на старом месту, изнад олтарске преграде, Рођење на источном делу јужног свода, Крштење на западном делу истог свода; на јужном делу западног свода је Преображење, на северном делу истог свода су Цвети; на одговарајућем зиду је Лазарево васкрсење; на западном делу северног свода Распеће, на источном делу истог свода Силазак у ад, на одговарајућем зиду Мироносице; на северном делу источног свода Вазнесење, на јуж-

ном делу истог свода Духови. На уобичајеном месту на највећој површини западног зида је Успење (сл. 10). Испод празника одвијају се у истом правцу од југоистока
Т. 49 ка западу два појаса фресака: горњи циклус мука Христових и испод њега циклус призора из земаљског живота Христовог; Муке почињу сценом Тајне вечере, а Земаљски живот Свадбом у Кани.[165]

И у најнижем појасу стојеће фигуре систематски су груписане. На северном зиду испред олтарске преграде издвојен је посебним богато орнаментисаним сликаним оквиром патрон цркве св. Никита, млади ратник који по традицији веома личи на Христа. Св. Петар и Павле насликани су на истакнутим површинама зиданих стубова испред олтара; у западном простору стоје ратници, врачеви и, да се подвуче веза манастира са Хиландаром, оба ктитора хиландарска, св. Симеон-Немања и св. Сава. Сажети програм декорације за цркву малих димензија теолошки нигде није компликован. Основни карактер наративног сликарства одржан је од почетка до краја. Количина композиција нагло је нарасла. Зидови малог Св. Никите носе на себи знатно опширнију галерију призора из Св. писма него монументални простор сопоћанског наоса.

Карактер новога сликарства најјаче избија у компликованим композицијама
Т. 48, 47 са много личности, на пример у Тајној вечери, Свадби у Кани и Изгоњењу трговаца из Храма.[166] Мотиви у којима се најбоље могу показати ефектна груписања људских фигура у простору, обрађени су према узорима узетим из знатно старијег минијатурног сликарства.

Новости, слободе и реалистичке концепције у сликарству Св. Никите сасвим су релативне природе. У односу на сликарство XIII века, фреске Михаила и Евтихија свакако значе напуштање старијег идеализма и његове фронталности и симетрије. Међутим, ако се фреске из Св. Никите као слике упореде са старијим минијатурама из X и XI века, показује се да су најсвежија решења и најсмелија места или директне или посредне позајмице старих оригинала. Тај парадоксални процес освежавања старим решењима може се јасно показати на фресци Тајна вечера. Уместо традиционалне композиције са празном предњом ивицом трпезе, насликан је овални сто за којим седе — око Христа — у непрекинутом низу апостоли; четворица од њих леђима су окренути гледаоцу. На сасвим сличан начин компонована је минијатура исте садржине у познатом пармском Јеванђељу.[167]

Празни простор и мртви предмети у старијем српском сликарству били су потпуно запостављени; пред величином људске фигуре све се уклањало у други план. У Св. Никити и пластичност људског тела и мртве материје истиче се на исти начин. Фигуре учесника у догађајима, намештај и архитектура сликају се увек тако да својом ширином дијагонално продиру у простор. Свака личност и сваки предмет показују се у најподеснијем положају; тај оптимални перспективни изглед људи и ствари никада није на сликама повезан у перспективну целину. Људи и ствари имају своје стално одређене »перспективне« ставове. У свечаним, мирним композицијама архитектонске кулисе, симетрично распоређене, привидно се повезују у неки лабави

систем инверзне перспективе. Међутим, ако целина слике захтева живље контуре у позадини, перспективни изгледи зграда ређају се искидано, неповезано, не по логици перспективе посматране са једне тачке стајања већ по логици доминантног ритма фигуралне композиције.[168]

Жива заинтересованост за пластичне облике показује се нарочито у многостраности посматрања сликане архитектуре. Иста зграда симултано се посматра и представља и с десна, с лева, и одозго и одоздо. Облици се разлажу да би се могли са свих страна што тачније сагледати. Често има у тој радозналости сликарских поступака који подсећају на самовољну перспективу кубиста. На фрескама Михаила и Евтихија људска фигура постаје део знатно сложеније сцене у којој сликана архитектура добија до тада невиђену улогу. Сликана архитектура израста у позадини као нека раскошна фасада античке позоришне сцене са компликованим крововима, сводовима, капителима, стубовима и порталима. Те фантастичне игре архитектонским облицима стално варирају исту сликарску тему: мотив пластичног облика у простору. Композиција људских тела, гестова и покрета у првим плановима понавља се као одјек у позадини, у слободној, често до хиперболе претераној ритмици мртве материје. Са којом су археолошком педантношћу обрађивани ти мотиви »иза догађаја« може се најбоље проценити по необичној колонади на фресци Богородичиног успења у Св. Никити; монументалну перголу са раскошно клесаним архитравом носе капители у облику људских глава — тачно онакви касноантички капители какви су клесани у VI веку на подручју Цариграда.[169]

Формални елементи у сликарству Михаила и Евтихија доста су сложени, сама теолошка садржина композиције, међутим, не залази у неке компликованије теме; једино се на фресци Успење Богородице испољава извесна колебљивост мајстора, који Богородичину смрт истовремено приказују и као успење душе и као западњачку Assumptio, по легенди по којој се Богородица читава узнела на небо.

Захваљујући очуваним радовима Милутинових мајстора, може се у првим деценијама XIV века истовремено пратити и општи развој српског сликарства као целине и знатно одређенији процес субјективне природе: развој уметничких схватања појединих уметника. По фрескама у Перивлепти, Св. Никити и Старом Нагоричину може се доста прецизно реконструисати животно дело двојице сликара Михаила и Евтихија и утврдити, бар у општим цртама, однос уметника-појединца према општим тенденцијама сликарства његовог доба. После проналажења потписа, открило се преко очекивања, да су и средњовековни мајстори у току свог живота могли да доживе нагле преокрете у уметности и да у њима учествују. Остаће, изгледа, заувек загонетка како су Михаило и Евтихије напустивши стари стил одређених квалитета негде око 1300, пришли новом цариградском сликарству? Мотив њиховог прилажења новом стилу довољно је јасан; они су се прикључили победоносној струји цариградског сликарства и напустили сликарство из своје младости.

Колико квалитети у тим наглим преокретима страдају најбоље показује историја ова два сликара, која су се виртуозно спретно прилагодила новинама. Оба

мајстора морала су накнадно поново да прођу кроз уметничке школе највишег ранга; њихово познавање нове уметности Палеолога било је беспрекорно. Сликајући фреске у Св. Никити, они се ни у ком случају нису бавили подражавањем новог стила — они су сликали у новом стилу. Али ако се упореде естетски квалитети најбољих, недавно откривених композиција Михаила и Евтихија у Перивлепти са квалитетима у Св. Никити, мора се признати да је први стил више одговарао стваралачким способностима мајстора. Занимљиво је пратити у ком се правцу развијало и касније сликарство Михаила и Евтихија. Десет година после Св. Никите они сликају цркву Св. Ђорђа у Старом Нагоричину. Знатно већа петокуполна зграда, подигнута на зидовима старије византијске цркве из X века, вешто је назидана у новом стилу 1313. године и тек после 5 година, 1318, добила живопис, који је прилично очуван.

Разлике између фресака у Св. Никити и старонагоричког живописа јасно означавају правац којим се кретало сликарство Милутинових цркава: од интимно доживљеног класицизма, ка дворском, репрезентативном академизму.

Репрезентативни стил Милутиновог дворског сликарства добио је свој пуни облик у Старом Нагоричину захваљујући највише одређеној еволуцији двојице угледних и, изгледа, плодних мајстора.[170] Декоративни и свечани стил нагори-
т. 61 чких фресака манифестује се већ на први поглед строго симетричним распоредом. Фреске у средњој апсиди, које се гледаоцу отварају као на великој позорници, својом церемонијалношћу више подсећају на војну дворску параду него на црквени обред. Призор је аритметички строго одбројан и подељен. У монументалном полукругу испод велике Богородице на престолу насликано је 51 лице; у горњем реду фронтално једанаест св. епископа, у најширем појасу Причест апостола, са осамнаест фигура; одмерени ритам причесника заустављен је пред трпезом која доминира; испод причешћа 14 фронтално окренутих епископа, и у првом појасу једва покренута поворка осморице великих црквених отаца. У апсиди, као у идејном и формалном жаришту читаве сликане декорације, сажета је у кристалном облику сва строга прорачунљивост и одбројаност једног отменог, репрезентативног класицизма. Иста уређеност која тријумфује у апсиди влада и у осталим просторима цркве. Фреске су груписане у шест циклуса. Поред монументалног реда дванаест празника
т. 60, 62 у горњим зонама, у Старом Нагоричину је опширно илустрован живот Христов: чуда, параболе и поуке, детаљно испричане муке и јављања Христа после Васкрса; циклус Богородичиног живота и животи св. Николе и св. Ђорђа; у западном делу насликан је календар; почињући од 1. септембра, нижу се по зидовима, стубовима и сводовима бескрајне траке са илустрацијама догађаја и светаца свих дванаест месеци, дан по дан, без прескакања оних празника који су у другим циклусима већ илустровани.[171]

т. 59 Велика старонагоричка иконографска галерија из XIV века импонује својом исцрпношћу. Са скоро несхватљивим стрпљењем и завидном рутином мајстори неуморно илуструју и тумаче, исписујући сваком свецу титулу и име, сваком дану

године његов месечни датум — свакој необичној сцени текст који је објашњава, нарочито на призорима поучне природе (нпр. илустрација Јов. XIII, 14: Христос учи апостоле да један другом перу ноге). Склоност ка исцрпној, педантној историјској реконструкцији догађаја из Светог писма огледа се у критичком инсистирању на тачном илустровању текста, чак и у појединостима које нису радо сликом истицане. У опису последњих тренутака Христових на крсту, Михаило и Евтихије, држећи се података из четвртог јеванђелисте, показују Јована и Богородицу како одлазе са Голготе пре свршетка трагедије.[172] Неуморни приповедачи, старонагорички сликари стално се задржавају на детаљима који вешто оживљавају свечани, помало монотони ритам приче. Приказујући сцену како Јосиф из Ариматеје моли Пилата да му допусти да сахрани тело Христово, нагорички сликари се упуштају у низ појединости; детаљно описују палату Пилатову, сликају Пилатовог спатара и иза престола главног слугу црнца са великим турбаном; обичај да велика господа држе роба црнца, заједнички антици и ренесанси, није измакао нагоричким сликарима.

Општа концепција старонагоричког сликарства веома је одређена. Течна и пуна прича одмиче у свечаној ведрини. Иако се у своме сликарству Михаило и Евтихије често служе укалупљеним решењима (у цртежу, боји и начину компоновања), оне не изазивају монотонију, јер је употребљаван необично богат репертоар клишеа. Савршена сигурност са којом старонагорички мајстори изграђују слику осећа се у свакој појединости — све је прожето у суштини античком, строгом дисциплином уметничког стварања. Потезом који логично одабира и групише, мајстори у свакој и најбезначајнијој сцени примењују исте законе који им служе и при решавању најсложенијих композиционих проблема.

Из упоређења старонагоричких фресака са живописом из Св. Никите јасно се види куда је тежила уметност Михаила и Евтихија. У Св. Никити, делу из млађих година, они се више задржавају на појединачним решењима. Композиције су изоловане у одвојене вредности. Особе окупљене на сцени затварају се у свој круг не обраћајући много пажње на посматрача. У Св. Никити просторна композиција стално тежи да продре у дубину. У Старом Нагоричину сцене се развијају у ширину. Доминирају »рељефне композиције« — са живом ритмиком покрета, који теку паралелно са позадином слике. Радња се у Старом Нагоричину дешава стално у уском простору испред зидова, кућа, палата, испод немирне контуре кровова, кула, купола, стубова, иза којих понекада провирују врхови усамљених чемпреса. Као и у Св. Никити, и на композицијама се много истиче архитектура, међутим њена улога је у Старом Нагоричину нешто друкчија; на старијим фрескама архитектуром се изазива илузија дубине, у Нагоричину архитектура скоро у правој линији затвара уску сцену; ипак, то није њена једина улога, она својим облицима увек, на веома ефектан начин, одређује доминантну структуру фигуралне композиције. У Нагоричину је нарочито истакнута одмерена ритмика покрета: сви показани догађаји као да се збивају у ходу. Групе учесника се скоро увек крећу. Континуални начин илустровања нарочито је пружао прилику Михаилу и Евтихију да мирни ритам кретања на појединим

зидовима развију у дуге фризове. Изванредни циклус живота св. Ђорђа сав је испричан у једном даху, у ритму који расте приближавајући се крају, који кулминира у размахнутим покретима џелата главосеча и нагло пада са главама другова св. Ђорђа, које се котрљају по земљи.

Класицизам ранијег сликарства Михаила и Евтихија, више везан за основне проблеме новога стила, био је строжи у концепцији и изразу. У Нагоричину палета постаје живља, класична озбиљност осећа се још у срачунатости и одређености сликарског поступка, међутим нове тенденције ка декоративном и репрезентативном мењају у знатној мери почетне облике класицизма. Раскошна архитектура и богата ношња дају призорима извесни оријентални, лаки, помало театрални изглед. Исте тенденције које су се испољавале у навикама свакодневног цариградског живота показују се и у уметности. Шаренило Оријента нарочито се истиче у живој полихромији зграда и ношње. И сама античка архитектура престилизована и уситњена у ефектне кулисе појачава утисак фантастичног и егзотичног.

Наративни стил у Старом Нагоричину заиста показује људе и догађаје као прича која садржином поучава, а изгледом вешто забавља. Па ипак, иако су формални елементи у принципу потчињени садржини, они су, захваљујући уметничким амбицијама мајстора, пажљиво пробрани и обрађени. На неким сценама у амбијенту антике с виртуозном вештином прилагођени су стари класични елементи хришћанској теми. Чуда св. Ђорђа у Старом Нагоричину нижу се тачно као илустрације појединих пасуса из Житија, али сем илустрације догађаја, мајстори — за свој рачун — илуструју веома исцрпно и сцену на којој се догађаји одигравају. Они вешто и учено показују призоре из живота и мука као да се дешавају у хиподрому. Украс спине касноантичких хиподрома убачен је као архитектонска позадина сцене на два места. У сцени: Св. Ђорђе својом молитвом обара идоле, антички храм је представљен као лаки двоспратни павиљон у коме стоје статуе, тачно онаква грађевина каква се појављује на спинама хиподрома; и мотив богова-самоубица који се стрмоглављују са високих постоља узет је са илустрација хиподрома; исте такве статуе атлета у трку, дискобола итд. стоје под кровом павиљона спина.[173] У сцени Сахрана св. Ђорђа појављује се у позадини још необичнији мотив: бронзани стубови мете као украс неке централне грађевине која је вероватно замишљена као надгробна црква. У призору: Св. Ђорђа бију волујским жилама — цар присуствује у ложи која личи на ложе хиподрома. Тим алузијама на спортска такмичења старих истицала се величина и лепота борца за хришћанску веру, који стиже на место победе у тренутку своје мученичке смрти.[174]

Михаило и Евтихије у свом зрелом сликарству хоће да компликују призоре дајући им вишеструко значење. Они на највећој композицији у Старом Нагоричину на фресци Успење Богородице у исти мах илуструју три теме: сеобу Богородичине душе на небо, Богородичино вазнесење и химну Богородици: »Пророци су те одозго наговестили...« Утрпавајући на исту сцену и детаљ о покушају ометања Богородичине сахране и сусрет апостола Томе са Богородицом у небеским виси-

5. СТАРО НАГОРИЧИНО, СВ. ЈАКОВ ПЕРСИЈСКИ, 1317.

нама, поред уобичајеног приказивања фантастичног путовања апостола на облацима, мајстори су у својим амбицијама забављача и тумача очевидно преценили своје сликарске способности. И поред вештог распоређивања детаља, композиција је преоптерећена.

Почетна концепција цртача картона старонагоричког Успења била је заиста нова. Место мирне композиције стојећих учесника око непомичног Богородичиног одра приказана је погребна поворка у ходу, са апостолима који на раменима носе мајку свога учитеља. Мајстори су, инспирисани фреском Успења у Краљевој цркви у Студеници (1312), свакако хтели да и статичну композицију Успења прилагоде живом ритму осталих сцена. Поступајући при томе компромисно, они су доњи део — саму поворку — живо покренули, али су језгро сцене, држећи се старих решења, оставили непомично; мирни лик Христов са психом још је јаче учвршћен симетријом »небеских прилика«; дијагонално конвергентни правци кретања облака и гестова и нагли вертикални лет мандорле са Богородицом — сва та закључена и симетрична игра покрета прво се стиче у централни лик композиције, Христа, и од њега се нагло пење ка отвореним вратима неба.

Та склоност ка компликовању призора осећа се у многим композицијама старонагоричких мајстора; њихове фреске често су претрпане симболима, алузијама и вешто убаченим анахронизмима.[175] Можда су то били већ знаци нешто оптерећеног искуства двојице зрелих мајстора који су своју учену уметност, формално дотерану, претворили у декоративну загонетку.

Сликарство сасвим блиско фрескама Михаила и Евтихија појављује се у централним српским областима истих година кад и у Македонији: у Краљевој цркви у Студеници (1313—14), у Бијелом Пољу (око 1318—21)[176] и у Грачаници (око 1321). Ова група споменика издваја се од осталих изванредно високим естетским квалитетом сликарства. Без претеривања смело би се тврдити да живопис тих цркава може да репрезентује највиша достигнућа цариградског сликарства из раног XIV века у техници фреске. Михаило и Евтихије нису увек могли да се одвоје од традиционалних решења, они су склони декоративном, често су у свој класицизам уносили шаренило Оријента; те замерке не би се могле никако ставити анонимним мајсторима Краљеве цркве, Св. Петра и Грачанице.

Као најблиставији споменик Милутиновог дворског сликарства истиче се живопис минијатурне цркве Св. Јоакима и Ане у Студеници. Мања од Св. Никите, са још једноставнијом унутрашњом архитектуром, она фасцинира гледаоце својом сликаном декорацијом.

Фреске у Краљевој цркви толико изненађују свежином, смело би се рећи актуелношћу свога сликарског језика, да гледалац — обавештен или необавештен о српском сликарству XIV века — одмах успоставља са њима контакт као са савременом сликом. Велика идеја свих класицизама, вера у постојање узорне вечне — и вечно младе — уметности заиста је срећно инспирисала непознате Милутинове мајсторе.[177] Поред Сопоћана, ове најмање средњовековне фреске нашег старог

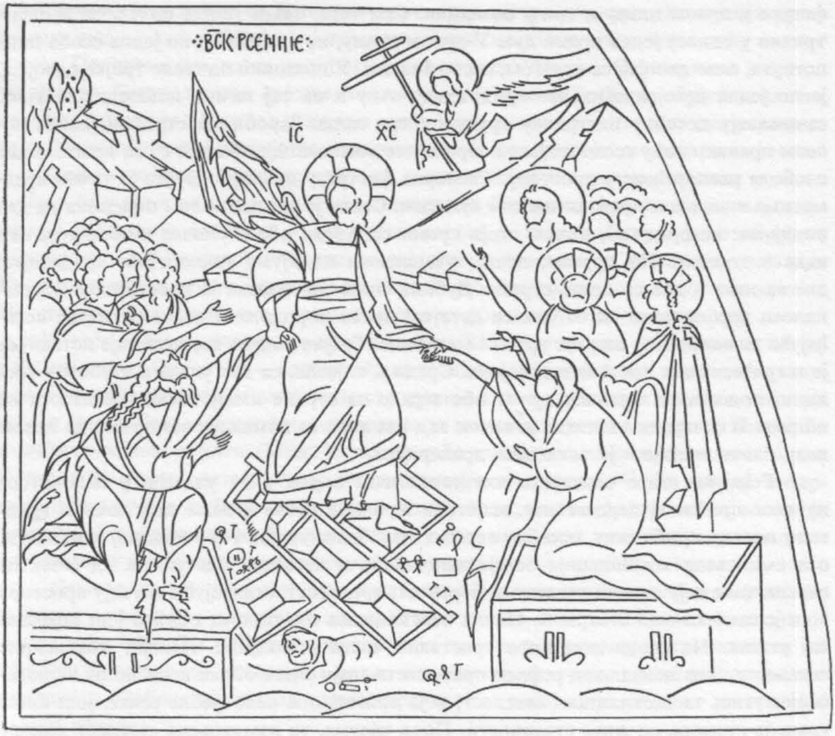
сликарства имају сасвим једноставну садржину. Сва тајна њиховог високог квалитета лежи у примени старог правила класичне уметности: што познатији, што свакидашњији мотив оплеменити новом уметничком обрадом. Строга дисциплина нове уметности била је прожета фанатичним убеђењем да је лепота правило срачунато умом, правило које облике и боје сређује у нарочито јасне односе. Та логична уметност имала је своју религиозно-филозофску основу у идеји о постојању узорне вечне уметности, која је одраз »неизмењивог савршенства«.

Мајстори Краљеве цркве у свом сликарском поступку не крећу од полазне тачке наративног сликарства, од текста. Ослобођени дужности илустратора, они се труде да што савршеније покажу и обраде естетске принципе своје уметности. Кратки у причи, они се труде да изразе што савршеније сложеност, одмереност и озбиљност своје уметности.

Тематика Краљеве цркве сасвим је једноставна. У олтару Поклоњење агнецу, изнад њега Причест апостола и у конхи Богородица ширшаја небес. У кубету Пантократор, око њега небеска литургија, у тамбуру пророци, у пандантифима јеванђелисти. У сводовима и на горњим деловима зидова 12 празника (сл. 11), испод њих циклус Богородичиног живота са нарочито истакнутим фрескама Рођења Богородице, Ваведења и Успења. Доле су стојеће фигуре, међу њима св. Јоаким и Ана као патрони црквице и до њих св. Симеон-Немања, св. Сава, краљ Милутин са моделом и краљица Симонида. На уским и мањим површинама су појединачне фигуре. Нарочито су декоративни дуги низови кружних медаљона са попрсјима.

Иконографија набројаних тема, као што је то још Покришкин 1906. године приметио, доста зависи од иконографије старијег византијског минијатурног сликарства из X и XI века, а нарочито од мозаика цариградске Кахри-џамије.[178] Непосредна веза аутора фресака Краљеве цркве са цариградском уметношћу раног XIV века не испољава се само у сличностима иконографске природе. И начин сликања и компоновања Милутинових мајстора у целини зависи од цариградске уметности раног XIV века, и то директно од мајстора оне радионице који су изводили мозаике у Кахри-џамији. Фреске у Краљевој цркви показују каква је била варијанта фреско-сликарства оних истих атељеа који су припремали картоне за мозаике. Кад се узме у обзир да су мозаици Кахри-џамије по структури стила у суштини фреско-сликарство пренесено у технику мозаика, историјска вредност фресака у Краљевој цркви постаје нарочито драгоцена: оне показују стил мозаика из Кахри-џамије у почетној, оригиналној техници. То, разуме се, не значи да фреске из студеничке цркве имају неку квалитативну предност.

Она тенденција ка продубљивању простора, која је већ јасно испољена у Св. Никити, још се јаче истиче у композицији студеничких мајстора. Пространство сцене само по себи занима сликаре, без обзира да ли ће тај простор послужити фигури. Обе велике фреске у Краљевој цркви, Рођење и Ваведење Богородице, спадају међу најлепша дела нове цариградске уметности, у којој је смишљена конструкција сцене изведена са заиста математском доследношћу. На фресци Рођење



Слика 11. — Студеница, Краљева црква: Силазак Христов у Ад

Богородице остало је у општем изгледу сцене нешто од оне атмосфере породиљине собе која се виђала на сликама рођења античких богова, нарочито Диониса.[179] Почетна идеја продубљивања простора са ниским кулисама директно је позајмљена из помпејанског сликарства; особа у другом или трећем плану видљива до појаса често се појављује на најлепшим примерима античког сликарства.[180] Служећи се очевидно старијим узорима из византијског минијатурног сликарства, на којима је на сличан начин изазивана илузија дубине, Милутинови мајстори конструишу знатно сложенију сцену. Фреска Рођење Богородице у Краљевој цркви класичан је пример тог новог схватања. Упадљиво тврђе компонована од мозаика у Кахри-џамији, она се строго држи принципа симетрије. Породиља у средини истакнута је положајем и величином као централна личност. Десно и лево од ње тачно је одбројано по шест личности. Обе групе са стране опет су симетрично подељене: три Т. 55-56

фигуре у првом плану и три у позадини. Сем тога, свака тројка подељена је симетрично у односу један према два. У првом плану, на крајевима, по једна особа лако погнута, лево девојка са крчагом, десно Јоаким. У позадини од сваке тројке одвојена је по једна девојка; њих две придржавају Ану и на тај начин, повезаних гестова, сачињавају посебну централну групу од три лица. Заробљене строгом, симетријском правилношћу геометријске површинске композиције, фигуре су са нешто више слободе распоређене у простору. Распоред фигура у дубину одређен је тачно предметима и великом архитектонском кулисом. Сцена је ниским зидом подељена на два подијума: на предњем, нижем стоји кревет са Аном, обе служавке и обе групе око каде и колевке. На другом, нешто узвишеном подијуму распоређене су девојке, две са леве и две са десне стране. Дубина сцене наглашена је просторном дијагоналом, која се пење од бабице са дететом преко породиље и десне служавке погађајући тачно центар шарене кружне махалице. Тројна подела композиције истакнута је и грађевинама иза Ане и девојака. Средња, највећа, са два улаза и стубом у средини, подсећа на антички храм; обе зграде са стране имају сасвим фантастичне облике. Иза зграда насликан је висок зид иза кога се помаљају чемпреси; на левом делу слике »пејзаж« је заклоњен драперијом.

Ређајући старе сликарске илузионистичке варке, а не улазећи у целовитост научног проблема перспективе, мајстори Краљеве цркве и даље дају сваком предмету његову приближну, посебну перспективу. Захваљујући тој очевидној наивности, ова смишљена комбинација остаје неповезана и нетачна. Одступања од егзактне перспективе дају целини извесну помереност, иреалност, стварајући илузију простора који је само сличан стварном. Начин осветљавања пластичних облика још појачава тај утисак. На сцени доминира кристално чиста атмосфера. Извори имагинарне светлости, као невидљиви рефлектори, осветљавају сваки облик посебно из најподеснијег угла; та дестилисана светлост, која елиминише непотребне сенке, још више удаљује призоре од живе стварности. Плод разума, та измишљена светлост допире само до предмета, иза њих, иза последње кулисе она се гаси. Хладни сумрак који се увлачи у сенке лица и хаљина већ почиње да наговештава ону тешку таму касног византијског сликарства.

Изразито театрални карактер овог сликарства још се више огледа у другој
т. 57 великој композицији Краљеве цркве, на фресци Богородичино Ваведење. Главни догађај, долазак мале Богородице у храм (у »светују светих« — sancta sanctorum), приказан је као свечана поворка. Благи, одмерени ритам покрета почиње од левог краја слике и зауставља се пред првосвештеником који дочекује Богородицу. Догађај који се касније збио у храму: чудотворно храњење Богородице, којој је анђео доносио хлеб, смештен је у десни горњи део композиције. Архитектонска кулиса подигнута је по истом систему као и на фресци Рођења. Ниски зид затвара први план; иза њега је уски, нешто виши ходник, на овој композицији без људских фигура; у позадини масивни зид у средини је прекинут фантастичном двоструком архитектуром кружне основе. Три акцента у позадини, храм са тремом, двоспратна едикула

и балдахин изнад престола Богородичиног, симетрично су распоређена, ипак читав призор није — као у Рођењу — компликован и замрзнут прорачунатошћу композиције. Припремљени други подијум остављен је без фигура. Статисткиње у сцени, девојке из Богородичине пратње, стављене су у средину. Фина обрада њихових покрета и осетљиво варирање детаља одају јасну намеру мајстора да иначе стереотипну, утврђену иконографију Ваведења освеже богато развијеном поворком девица.

Тежња мајстора Краљеве цркве да свежим детаљима оживе устаљена решења осећају се у многим појединостима: изванредни Јордан на фресци Крштења задржао је сву лепоту античких узора према којима је настао. Старе, фино обрађене композиције из ситних уметности минијатуре и пластике у слоновачи мајстори Краљеве цркве вешто преправљају за потребе свог минијатурног зидног сликарства. На студеничком Христовом рођењу мајстори понављају одавно утврђену композицију, која се веома ослања на минијатуре из XI века, највише на Рођење из четворојеванђеља из Парме[181] — али држећи се традиционалног решења целине, они радикално мењају централни мотив: место раније Богородице која свечано показује себе и малог Бога адорантима, насликана је мати надвијена над колевку како грли и љуби своје новорођенче (Millet је у своје доба замишљао да је тај земаљски однос Богородице према детету пренесен са италијанских узора).[182] Та лирска интерпретација мајчине љубави само је јаче акцентована, знатно финија осећајност која доминира на фрескама из Краљеве цркве у изразима свих насликаних, у њиховим ставовима и покретима, нарочито у сетној осенчености девојачких глава. Т. 58

Отмено, дискретно и интимно сликарство Краљеве цркве могло се, вероватно, једино и остварити у минијатурном простору капеле, која у основи има димензије нешто веће собе (5м × 7,50). Најистакнутији циклус у Краљевој цркви прича о детињству Богородице, апокрифна прича од почетка до краја, пружала је довољно прилике и слободе да се као главна вредност у декорацији истакне лепота сликарске обраде.

Тек последњих година почело је чишћење једног споменика Милутиновог сликарства за који се донедавна и није ништа одређено знало. Црква кнеза Мирослава у Бијелом Пољу (посвећена св. Петру и Павлу), стара зграда из времена пре XII века имала је бурну историју; преправљана пре 1196. године, тешко је страдала око 1254. од Бугара; почетком XIV века опет је запустела; негде између 1318-21. око њене оправке бринуо се краљ Милутин.

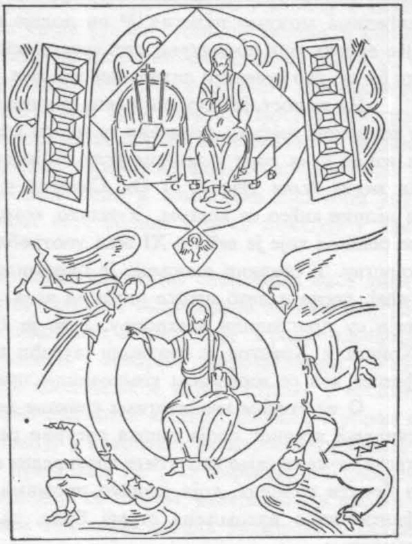
Компликовани радови око конзервације ове често преправљане цркве још су у току, али су извесни делови фресака откривени, тако да се већ могу назрети изванредни сликарски квалитети фресака које по стилу припадају првим деценијама XIV века — највероватније Милутиновој обнови.

За сада се најбоље виде горњи делови живописа, у сводовима и на одговарајућим највишим површинама зидова. У конхи апсиде је Богородица на престолу с анђелима, на десном зиду испред апсиде сачувана је Богородица-Благовести. Изнад отвора апсиде насликан је доњи део Вазнесења; горњи део Вазнесења захвата

средину свода источног травеја. На северном делу истог свода насликан је Силазак у ад, на јужном делу је смештена велика композиција Рођење. У уском простору централног попречног свода назиру се остаци: Сретења, Преображења, Лазаревог васкрса и уобичајени мотиви из поткуполног простора: Убрус и Керамион. У западном травеју налази се, на западном зиду, веома оштећено Успење Богородице, а на северном делу свода моћи ће се, изгледа, очистити велика композиција Духови. На снажним луковима који издвајају попречни свод од западног и источног травеја насликана су четири пророка; темена лукова украшена су великим розетама.

Сцене великих празника обрађене су као монументалне композиције, са много учесника, у широком, отвореном пејзажу. Судећи по до сада откривеним деловима чини се да су у Бијелом Пољу сачувана најзанимљивија иконографска решења композиција великих празника. Сасвим необични додаци устаљеним илустрацијама празника показују колико се ново сликарство првих година свог тријумфовања трудило да измени изглед и оних призора који су били највише везани традицијама. Наративно сликарство из раног XIV века нарочито је инсистирало на улози тумача текста. Тај илустраторски тон спутавао је слободу сликарског стваралачког поступка. Веома ограничени на текстове као на главне изворе инспирације, мајстори су се трудили да изнађу нове текстове, који ће им допуштати нова, оригиналнија решења. Бјелопољске фреске — за сада на два примера — показују како се слика везана за текст могла накнадно мењати. Догађаји великих празника Христових компоновани су редовно према текстовима јеванђелиста; ако је у призоре убачен по неки живљи детаљ, он је обично узиман из апокрифа. Анонимни мајстори из Цркве св. Петра и Павла поступају знатно друкчије. Показујући догађај неког Христовог празника, они се не држе описа догађаја по Св. писму и апокрифу, већ траже текстове у којима се празник описује и објашњава. Текстови те врсте налазе се у празничним проповедима. За две илустрације празника у Бијелом Пољу може се тачно утврдити да су илустрације празничних проповеди. Веома устаљена композиција Христовог Вазнесења у Бијелом Пољу је сасвим необична. Изнад Христа који узлеће ношен анђелима насликана су отворена небеска врата (сл. 12). У отвору кружног облика седи на престолу Старац дана, до њега је »престо припремљени« са справама за мучење; испод престола у светлом правоугаоном пољу свети дух у облику голуба слеће у сусрет Христу, који се узноси. Та чудна сцена измењене св. Тројице, са десним престолом без Христа и св. Духом под ногама Оца, представља сасвим оригинални додатак устаљеној иконографији Вазнесења, који је настао под утицајем црквене омилитике. Међу поукама руског црквеног писца св. Кирила Туровског с краја XII в. постоји и једна његова поука на Вазнесење која скоро дословно тумачи идејну садржину бјелопољске композиције Вазнесења и неких фресака у њеној непосредној близини. Слагање с текстом тако је стриктно да се и у коментару мора поћи од речи поуке. У уводу св. Кирил истиче како су два старозаветна пророка, Захарија и Исаија прорекла Христово вазнесење (Зах. XIV, 3—4; Исаија LXIII, 3—5) — оба пророка насликана су изнад отворених небеских врата. Исаија (исаиа) је очувао стару

сигнатуру; прелазећи на новозаветне догађаје, говорник се задржава на силаску Христовом у ад, служећи се речима из псалама (Пс. 106, 10 sqq.); тачно силазак у ад насликан је на истом своду, јужно од Вазнесења. Дошавши на тему своје проповеди, Кирил описује Вазнесење Христово, наводећи шта су присутни у тренуцима узношења клицали; лет Христов на небо беседник опет описује цитатом из псалама: »сједе на херувиме и подиже се и полетје на крилима вјетрнијем« (Пс. 18, 10). Од тога цитата почиње текст који објашњава горњи призор изнад Христа. Пред вазнесеним, прича Кирил, јуриле су силе анђеоске са страхом и радошћу, хотећи отворити врата небеска... али анђели чувари — они који су на фресци поред врата — не пуштају Христа не познајући га (»но вышнiи вратници възбраняху въпiюще: си врата Господна, да никтоже земныхь сюду проходить...«) Анђели који су носили Христа објашњавали су стражарима да је то син Божји, »человѣческым обложен тѣлесемь«. Забуну пред вратима прекида Христос изговарајући цитат из псалма:»отворите ми врата правде« (Пс. 118, 19), — анђели чувари познају глас Христов, отварају врата извињавајући се. Текст беседе и фреска поклапају се даље до ситница: свети дух излази у сусрет, тачно као што је насликан, а Бог отац дочекује сина речима: »Син мој јеси ти (Пс. 2, 7), седи о десну́ју мене, ово је престо твој....« итд.[183] Из читавог сликаревог поступка, с проширеном сценом Вазнесења, види се да је и нова тенденција ка литерарном ипак на моменте могла да инспирише мајсторе да одступе од укалупљених решења. Црква је, везујући слику за текст, желела контролу; свакако је прижељкивана слика као тачни тумач верске идеје, међутим основна, спонтана тежња ка наративном није се могла увек каналисати. Ново, тешко би било утврдити по који пут у Византији поновљено, везивање литературе са сликарством веома је утицало на структуру монументалне композиције. Она се пре свега компликује: слике не показују догађаје већ истовремено и препричавају збивања и тумаче их и упоређују. Сценама се продужава рок трајања, у њих се убацују тумачи који (са подигнутим кажипрстом) објашњавају паралелност збивања у Старом и Новом завету, или се умећу фигуре које упозоравају на нарочити значај појединости које би иначе могле остати незапажене.



Слика 12. — Бијело Поље: Христово вазнесење

Компликоване дискусије о небеској светлости на Тавору већ занимају и српске писце од средине XIII века. На старијим сликама Преображења илустрација се држала текста из Јеванђеља (Мат. XVII, 5). »Облак сјајан« који спомиње Матеј сликан је као светли круг у који су смештени Христос, Мојсије и Илија. Касније се божанска светлост све више везивала за Христа, а облак се идентификовао са св. Духом. Од средине XIV века, под утицајем хесихаста, у иконографији Преображења једино је Христос опкољен облаком светлости, оба пророка стоје изван глорије. Бјелопољски мајстор, већ захваћен дискусијом о таворској светлости, слика компромисно двоструки облак, унутрашњи у који смешта Христа и спољашњи којим обухвата и оба пророка, али да би показао како то није обична светлост већ светлост »коју са јединим анђелима можемо видети«,[184] он додаје горе изнад пророка по један облачић са два анђела који посматрају светлост; детаљ који се појављује само у Бијелом Пољу да би се, као сувишни литерарни додатак, у каснијем сликарству опет изоставио.

На жалост, јако су оштећене велике композиције осталих празника: у Рођењу, у широком пејзажу, показани су многи детаљи: и навештење пастирима и мудраци; а изнад свих горе у десном углу стоји пророк Исаија са свитком на коме пише аз видѣх ѹглие (Ис. 6, 6). Од Силаска у ад остао је широки пејзаж у позадини и велики анђео са крстом. У вешто компонованом Лазаревом васкрсењу понавља се решење које је већ од XI века употребљавано у византијском минијатурном сликарству. У средини стављено је пирамидасто брдо, пред њим се збива главни догађај, десно и лево нешто ниже од врха, као у позадини, илустровани су догађаји који су претходили васкрсењу, лево је Лазарева сестра која чупајући косу моли Христа и Христос и пратиоци журећи према Лазаревом гробу. Та бјелопољска фреска већ се вештином композиције приближава сликарству Грачанице.

О естетским квалитетима сликане декорације у Бијелом Пољу не може се пре скидања кречног слоја ништа сигурно рећи. По местима са којих је отпала кора креча може се само наслутити изванредна финоћа сликарске обраде, нарочито светли и богати колорит, који једнако прожима фигуре, архитектуру и нарочито пејзаж, фантастично изломљена стрма брда, са свежим жутим, ружичастим и плавим тоновима.

Срећом, очувана је скоро нетакнута последња црква краља Милутина, Грачаница на Косову пољу. Храм Благовештења, као катедрала липљанских епископа, подигнут је, изгледа, на месту где је већ раније постојала мања црква.[185]

Славна по својој архитектури као једна од најлепших средњовековних цркава, Грачаница се ретко истиче као споменик монументалног сликарства; она једина од наших великих задужбина нема своју монографију. Изгледа да су највише тешкоће техничке природе спречавале да се приступи детаљнијем испитивању споменика који то и по своме живопису у пуној мери заслужује.

Фреске у Грачаници представљају суму свих оних тенденција које су се развијале у водећим сликарским радионицама Милутиновог доба. Грачанички живопис импонује и обимом тематике и уметничким квалитетима. У литерарно-естетским

есејима о Грачаници обично се много користи промашено конструисани контраст између успеле спољашње и неуспеле унутрашње архитектуре. Процењивана и споља и изнутра истим мерилима уметничких идеала XIV века, грачаничка архитектура открива се у целини као организам са сасвим одређеном целовитошћу естетске концепције, која се подједнако изражава и у облицима спољашње архитектуре, и у просторима унутрашње архитектуре и у стилу фресака сликаних за ту архитектуру.

Интимни, хумани и веома прорачунати почетни стил ренесансе Палеолога т. XXXVI
није одговарао оној српској средини раног XIV века која је неговала велику уметност. У којој је мери српски образовани слој знао и могао да испољи своја уметничка схватања и у оним годинама кад је цариградски стил доминирао у животу и уметности најбоље је показала Грачаница. По броју купола, техници зидања и плану просторија Грачаница припада типу византијске петокуполне цркве из раног XIV века. Међутим, све остало што одваја Грачаницу од грчких цркава у принципу се не слаже са естетским концепцијама цариградске архитектуре. Престоничке грађевине задржавају интимне пропорције, широке ниске облике, лаке носаче, на којима мирно почива горња конструкција; прегледне, непомичне форме као да лебде у добро срачунатој равнотежи; равномерно осветљени и компактни простори унутрашње архитектуре дефинишу у контурама исте облике који се показују у пластици спољашњих маса.

Грачаница се у свему одваја од ових принципа. Њене спољашње масе динамично расту у висину; пластични облици су немирно испресецани наглим контрастима светлости и сенке. Наглашени вертикализам целине даје згради одређени карактер споменика који је чврсто укомпонован у отворени широки пејзаж. Унутрашња архитектура понавља водеће идеје спољашње и читава стреми у висину, и она је сва у оштрим контрастима немирне светлости и сенке. Снажни стубови и сводови у централном простору наоса избацују у вртоглаву висину калоту куполе; монументална и драматична атмосфера цркве као да још директније изражава унутрашње вредности архитектуре. Средина која се снагом, динамиком и променљивошћу темперамента ретким преосталим Јелинима чинила варварска и опора ипак је научила да се суверено служи елементима једног сложеног стила и да у њему изрази своје идеале лепоте.

Вертикализам унутрашњег простора ефектно је подвучен градацијом светлости, која расте у висину. Једном усмерена у висину, српска ће црквена архитектура од Грачанице до пред саму пропаст стално тежити на више, да буду храмови, као што се почетком XV века и речима дефинисало: »свѣтли же и высоци и н҃бозрачни... на высотоȣ свѣтлѣ...«[186].

Нова тежња ка монументалности испољава се у читавом систему грачаничке сликане декорације. Основна идеја по којој горње сцене садржински припадају небеским сферама, а доње земаљским вешто је изражена: две се супротности укрштају на високим зидовима грачаничке унутрашње архитектуре, светлост, најјача у висинама, гаси се спуштајући се; покрет, најжешћи у приземном појасу фресака,

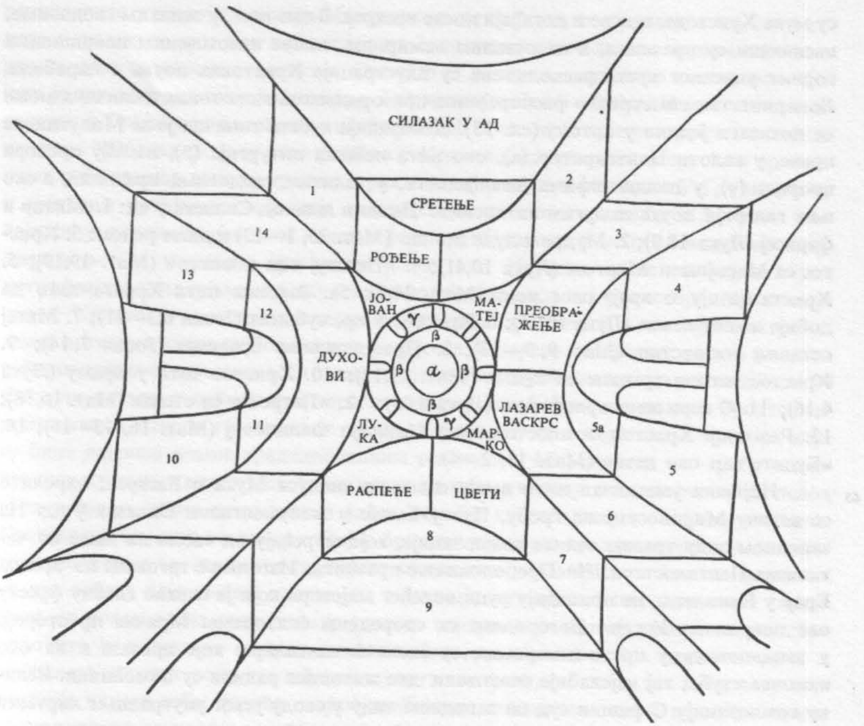
постепено се зауставља пењући се у висине. Немир земаљске таме и мир небеске светлости вешто је дочаран распоредом прозора, који су све чешћи и већи у горњим зонама.

Монументалност живописа као целине изражена је у првом реду огромним количинама слика. Формати фигура и композиција хармонично одговарају пропорцијама унутрашње архитектуре. Само неколико истакнутих композиција израста у издвојене целине монументалног формата: Велика Богородица у средњој апсиди, фреска Силазак у ад и Успење Богородице на западном зиду. Грачанички живопис расте у слојевима који су хоризонтално издељени светлим тракама орнамента. Велике фигуре у првом појасу стоје на сликаном подножју, које замењује мраморну инкрустацију. Изнад прве зоне тече непрекинута шира светла трака источњачких палмета, а одмах изнад ње ужа, нешто светлија трака изврнутих срца; чврсти систем уоквиравања још се јаче истиче око бескрајног низа попрсја у другом појасу (тај фриз који тече око јужног, источног и северног зида и свих стубаца има преко сто светитеља). Зону попрсја затвара горе сива трака астрагала, очевидно сликана имитација старијег пластичног профила у штуку. У висини сводова повучена су још два светла појаса орнамента са волутама и палметама; највиша трака стављена је на пластични профил.

Кроз богату, вертикално рашчлањену унутрашњу архитектуру сликари су стриктно спроводили своју хоризонталну поделу и по зидовима и по ступцима. На тај начин постигнуто је снажно оптичко јединство сликане декорације. Фреске ритмом композиција и фигура стварају илузију одмереног кружног кретања од истока ка западу и од запада ка истоку. Правац те свечане процесије догађаја нарочито је подвучен великим фрескама у средњој зони; доста је бацити само поглед на правац кретања Луке и Клеопе у Емаусу (на јужном зиду), на нагли ход апостола на сахрани Богородице (на западном зиду) и победнички корак Христа који је згазио свог противника (на источном зиду — на великој фресци Васкрса) — па одмах схватити колико је сликар протомајстор имао јасну концепцију декорације као сликарске целине.

Задатак грачаничких цртача картона није био лак: компликованој унутрашњој архитектури требало је прилагодити десетак опширних тема: циклус празника, циклус мука и васкрсења, и чуда Христових, његових поука и парабола; сцена Богородичиног живота и смрти, низ Богородичиних символа, призоре из живота св. Николе, календар и Страшни суд.

Распоред тема подешен је према компартиментима унутрашње архитектуре. Орнаментисаним тракама подвучена подела на појасеве сасвим је формалне природе; излагање догађаја не тече непрекинуто по подвученој траци орнамента већ се тачно прекида на оној граници где се мења карактер простора. Опширна тематика смишљено је и систематски изложена, али се општи утисак претрпаности — тако типичан за све декорације XIV века није могао избећи.



Слика 13. — **Грачаница, распоред фресака у куполи и поткуполном простору**

На фрескама олтарског простора нарочито је истакнута улога Богородице. У калоти слепе куполе насликано је као обично Христово вазнесење; у апсиди одозго на ниже: Христос Емануило, Богородица ширшаја небес, Причешће апостола, фриз попрсја и Поклоњење агнецу. У северном своду почиње циклус из младости Богородичине, на источном делу насликано је Одбијање дарова и редом остале сцене, као завршна композиција истиче се на чеоном источном зиду, десно и лево од велике Богородице, раздвојена илустрација Ваведења. Средњи појас — у висини Причешћа апостола — има шест великих композиција, са северне стране три символа Богородице: Руно Гедеоново, Скинија и Премудрост пред храмом; на јужној страни насликане су три сцене из живота Аврамовог као символи евхаристије. Нарочито је вешто компонована тематика у високом централном делу наоса. На великим површинама зидова тога најбоље осветљеног и најкомпактнијег простора илустроване

су муке Христове, васкрс и догађаји после васкрса. Више њих, у великим сводовима, насликани су празници, а на осталим немирним малим изломљеним површинама горњег уписаног крста расподељене су илустрације Христових поука и парабола. Лавиринт тих симетрично распоређених призора, веома монотоних и сличних може се показати једино у цртежу (сл. 13). Декорација кубета типична је за Милутинове цркве, у калоти Пантократор (α), око њега небеска литургија (β), између прозора пророци (γ), у пандантифима јеванђелисти, у великим сводовима празници, а око њих галерија поука са дугим натписима. Десно и лево од Силаска у ад: 1. Митар и фарисеј (Лука 18,9); 2. Мудре и луде девице (Мат. 25, 1—13) и даље редом: 3. Христос са Маријом и Мартом (Лука 10,41); 4. »Поштуј оца и матер« (Мат. 19,19); 5. Христа питају о крају овог века (Мат. 24,3); 5а. Законик пита Христа како да добије живот вечни (Лука 10,25); 6. Христос и прељубница (Јован 8,3—11); 7. Матеј оставља митарство (Мат. 9, 9—13); 8. Преполовљење празника (Јован 7, 14); 9. Христос изгони трговце из храма (Мат. 21,12); 10. Христос чита у храму (Лука 4,16); 11. О вери жене крвоточиве (Лука 8,45); 12. »Петре ти си стена« (Мат. 16,18); 13. Разговор Христов са апостолима у Цезареји Филиповој (Мат. 16, 13—16); 14. »Будите као ово дете« (Мат. 18, 2—4).

т. 65 Највиши уметнички ниво имају сцене из циклуса Мука и Васкрса; нарочито се истичу Мироносице на гробу, Пут у Емаус и монументални Силазак у ад. На западном зиду травеја велике композиције, које се ређају од свода на ниже по читањима Пентикостара:[186a] Преполовљење празника, Изгоњење трговаца из храма, Брак у Кани итд., не припадају руци водећег мајстора који је сликао главну фреску ове површине: Успење Богородице са споредним епизодама. Мрачне просторије у западном делу цркве декорисане су сценама календара, које прелазе и на оба и сточна стуба; тај најслабије осветљени део живописа радили су помоћници. Велику композицију Страшни суд на западном зиду у своду уског унутрашњег нартекса опет су сликали, у горњим деловима, мајстори најбоље екипе.

Највише су неуравнотежени квалитети фресака у обе капеле поред олтарског
т. 63 простора. Сјајно су сликане фигуре у апсидама, Претеча и Богородица, јеванђелисти
т. 64 у куполама и велики св. Илија изнад повеље; остало, нарочито живот св. Николе, сликали су помоћници. Велике разлике у квалитетима примећују се и на појединачним фигурама светитеља у свим деловима цркве. Преко осамдесет стојећих фигура и преко сто попрсја заједно са портретима Милутина, Симониде и краљевских родитеља сликали су водећи мајстори; на горњим површинама поједине светитеље сликали су и помоћници и старији мајстори према сасвим старомодним картонима из касног XIII века.[187]

Огромне количине грачаничког живописа нису могли у целини обрадити мајстори истих способности и исте културе; међу сликарима је било слабијих мајстора, али су они, очевидно малобројни, добијали само споредне, слабо осветљене и скоро невидљиве површине. Све оно што је било откривено погледу и светлости сликали су мајстори изванредно високе културе. Анонимни сликар — протомајстор Гра-

чанице стоји у развојној линији Милутиновог сликарства на врхунцу; нико од уметника исте школе није пре њега успео да се подигне до те лакоће изражавања и те заиста нове сликарске концепције. Све што је раније наговештено као новина, или што је тек конструисано добило је у Грачаници коначне облике. И још више, сликарство у Грачаници по многим новинама већ прелази оквире сликарства из првих деценија XIV века. Још су нова решења у Краљевој цркви одисала сувоћом принципијелних формула, које су сувише стриктно, научено примењиване. У Грачаници су и најновије и најкомпликованије композиције прожете смелошћу и богатом осећајношћу; хладни класицизам почетне фазе преобразио се у знатно темпераментније сликарство, са извесним призвуком романтике. Научени да се слободно служе античким композицијама, грачанички мајстори изналазе све сложеније и суптилније узоре. Колико су сликари неких монументалних композиција инспирисани решењима античких слика најбоље показује фреска Лазарево васкрсење; она се у неким појединостима до идентичности слаже са једном помпејанском митолошком сценом.[188] Сигурни поглед у дубину простора и потпуно ослобођење од навике фронталног приказивања наводе грачаничког протомајстора да из основе мења призоре који су били највише везани традиционалним решењима. Мироносице на гробу столећима су сликане у византијској уметности по истом калупу: усправљени гроб, испод њега војници, поред њега велики анђео окренут гледаоцима, до њега група жена. Грачанички мајстор ставља догађај у брдовит пејсаж, у средину простора он дијагонално поставља отворени саркофаг; према опису јеванђелисте Јована насликана су два анђела која својим положајем појачавају илузију дубине; удаљеност саркофага од првог плана приказана је групом војника који спавају; ширина простора нарочито је подвучена ставом седећег анђела, замахом његових великих крила и жестином његових покрета: леђима окренут гледаоцу, он гледа иза себе, а прстом показује испред себе; тежећи својим необичним ставом, погледом и гестом на све четири стране, он у средини сцене као симбол ослобођеног простора отвара и ширину и дубину слике; и положај уплашених жена у стрмојували прецизно је показан; гола падина која затвара сцену дата је као пластична маса; иза ње, као даљи наговештај дубине, провирују крошње шуме с оне стране брега.[189] Овај призор пун немира, живих контраста у ставовима и наглих сукоба светлог и тамног прелази у целини оквире класицизма и тежи новом експресионизму, који се у престоничкој уметности у јачој мери афирмисао већ средином XIV века.

Фреска Мироносице веома је значајна за уметничка схватања главног грачаничког мајстора. То смело решење, иако је у првој зони композиције, скоро је скривено у мртвом углу десно испред олтарске преграде, можда као експеримент? У осталим композицијама истог циклуса и истог појаса мајстор више истиче виртуозне финесе свог сликарства, не упуштајући се у нова решавања тада уметнички актуелних проблема. Велико искуство главног мајстора у коришћењу широких површина за монументалне илустрације празника показује се нарочито на темама које су решаване у пејзажу; вештим конструисањем кулиса брда у Лазаревом васкр-

сењу и у Преображењу мајстор ствара посебне подијуме, на које ставља призоре пре или после главног догађаја; на тај начин се у истом оквиру не препричава само главна радња већ често и пролози и епилози. Ипак, то проширено илустровање прича никада у Грачаници не разбија границе сликовитог. У односу на нагорички живопис грачанички мајстор је знатно уздржљивији у причи; он основну тему не претрпава детаљима. Доста је само ако се упореде композиције Успења Богородице у Старом Нагоричину и у Грачаници. Збуњена неодређеност Михаила и Евтихија, који причају и тумаче све у исти мах, делује прилично провинцијски према сигурној композицији грачаничког мајстора.

Строга структура целине логично је спроведена: фреска илуструје Успење Богородице не бркајући га са западњачком Асунтом. Ритам кретања многобројних учесника јасно је одређен; чете анђела сишле с неба навиру из дубине и у правилном поретку стају иза Христа: већа гомила спушта се лево и у војничком реду заокреће на десно, мања група окреће се одмах иза Христа на десно пратећи групу светих епископа; главни правац кретања на десно јасно је показан Богородичиним одром, поворком узнемирених апостола и групом светих епископа. Та уређена сахрана коју посматрају жене са терасе и прозора веома подсећа на знатно сажетију фреску Успења у Краљевој цркви, толико чак да би се смело помислити да је студенички аноним од 1314. до 1321. израстао од сликара интимног студеничког живописа до монументалног грачаничког.

Природно се поставља питање: да нису и Милутинови мајстори из македонских области учествовали у сликању Грачанице? Изразито провинцијске црте показују издужене композиције изнад Успења, нарочито Изгоњење трговаца из храма и Свадба у Кани. Квалитет тих рутинерски сликаних фресака заостаје знатно иза радова главног мајстора и иза старијих дела Михаила и Евтихија. Већ се у Грачаници осећа колико су извесни осредњи мајстори могли сликарски да осиромаше фино рашчлањене композиције картона из првих година XIV в. Доста је поређати једну до друге композиције Изгоњења трговаца из храма из Св. Никите, из Грачанице и из Дечана, па уочити колико су провинцијски мање културни мајстори механички уређивали композиције, западајући у ритам примитивног набрајања. Мало је вероватно да су грачаничке фреске Свадбу у Кани и Изгоњење трговаца сликали директно Михаило и Евтихије, пре ће бити да су њих извели мајстори из њихове радионице.

Као и у свим великим краљевским црквама, и у Грачаници је нарочито фино насликан први, најнижи појас стојећих фигура. Педантно насликани ликови светитеља, изведени спором техником, делују скоро као галерија монументалних икона. Све лепоте грачаничког живописа заблистале су на фрескама најближим очима посматрача. У поткуполном простору узбуђени свети ратници потржу мачеве. Живих покрета, усковитланих плаштева, блиставо искићени, тешко наоружани, грачанички свети војници, као на каквој паради, показују сву суптилну способност сликара — мајстора у варирању гестова, ставова, физиономија; све је уплетено у живу игру контраста; поред старог о копље ослоњеног Јевстатија Војина, правог, гологлавог,

проседог, помало скученог, стоји раскорачени Меркурије, као слика оличења свих оних тенденција и врлина које прожимају грачанички живопис: компликовано изукрштане дијагонале смело продиру у простор; контрасти светлости и сена искусно су компоновани; свети тирано-убица насликан је као класични ратник — λεύκασπις — са белим штитом; велика бела површина штита избачена је као акценат у простор, као пандан светлом штиту св. Артемија на супротном зиду. Грачанички свети ратници можда најочигледније показују колико је то сликарство било у суштини просторно, везано за целину атмосфере унутрашње архитектуре; свеци као у каквом монументалном кадрилу условљавају своје покрете, они са северног зида према онима са јужног. Средњи простор брода није неутрална шупљина, преко њега се усклађују покрети, облици, ставови, Артемију одговара Меркурије, Никити Јевстатије — и са њима се завршава ратничка поворка, у којој одјекује звекет оружја, а иза њих почиње тишина и непомичност: на јужној страни шпалир отмених, пажљиво одевених »петозарних мученика« (св. Јевстатије, Авксентије, Евгеније, Мардарије и Орест), на северној страни, њихов женски vis à vis, света Текла, Јефимија, Недеља и Варвара. Са пажњом усклађени су свети ратници у предњем делу наоса и светитељи на масивним ступцима. У тај свет надземаљске хармоније уводе вернике црквени ктитори, »богомпостављени« краљ Милутин, већ под теретом година, и његова млада жена краљица Симонида; обоје стоје испод улазног лука у наос. Оба портрета местимично су озлеђена, нарочито Симонидин — ипак нису изгубљена. Портрет старог краља задобио је свега неколико огреботина. У старијем српском зидном сликарству портрети су, као описи живих, обично били и стилски нешто издвојени из целине сликане декорације. У Грачаници портретисани живе истим дахом са светим личностима и сликарски су идентични са осталим фрескама. Милутинов портрет веома декоративан, као слика прецизно дефинише стил грачаничких фресака. Он је пример истовремено академске срачунатости, живе ритмике у конструкцији (нарочито у обради модела!) и чудне склоности ка егзотичном и романтичном; нарочито у спретном подцртавању жара још неугашених старачких очију. Моћни, побожни, образовани полу-Србин полу-Француз и последње године свога живота трошио је на уметност. Сликајући одмах иза себе, први пут у српској уметности, генеалошко стабло своје старе породице, краљ као да се већ припремао за онај свет — и за час судњи, кад је наредио да се наслика Страшни суд испред њега на читавом пространом западном зиду уског грачаничког унутрашњег нартекса.

Т. 67

Т. 66

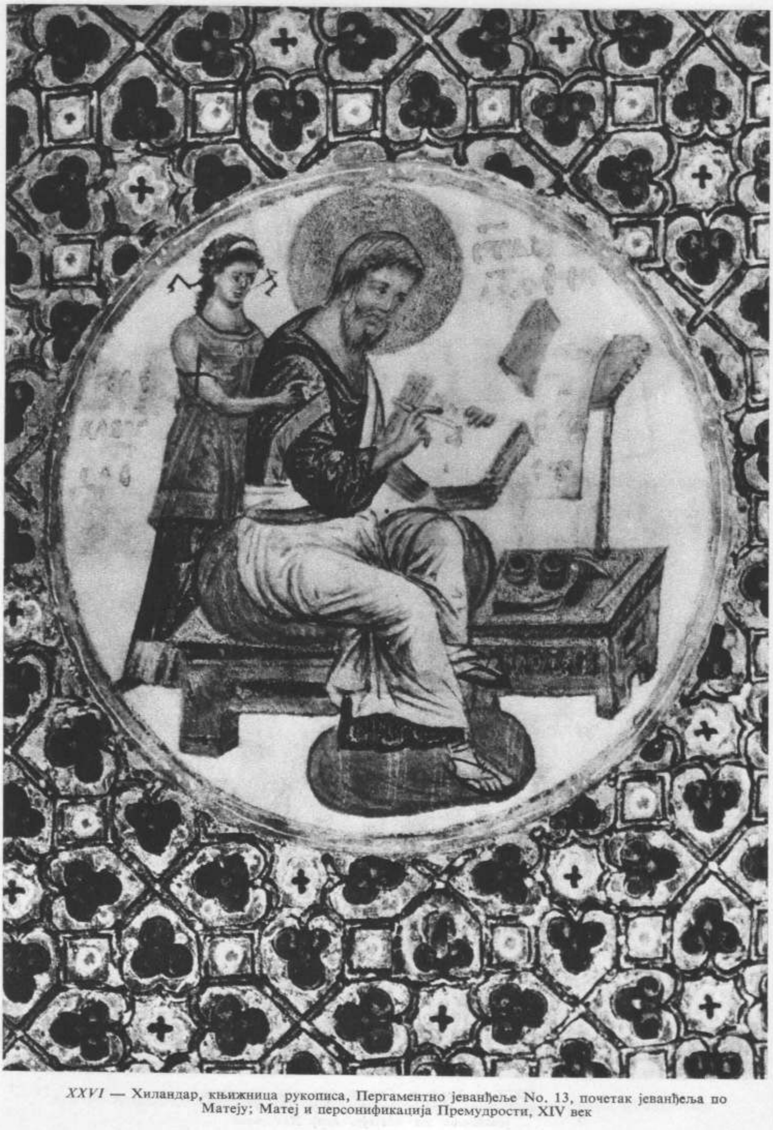
Стара тема српског зидног сликарства — визија Другог доласка поновљена је и у Грачаници. У уском простору припрате она се у целини не може сагледати; ипак, два најлепша поља велике композиције: башта раја на јужном зиду и фантастични призор како Море и Геја дају мртваце, спадају међу најчувеније фреске српских »страшних судова«. Персонификација Океана, којој је Мије одавна нашао античку паралелу, често се наводи као пример директне античке позајмице у сликарству Палеолога.[190]

Са фрескама Грачанице завршава се први период српског сликарства из XIV века, период цветања и живе сликарске делатности. Од 1321. до 1375. српска уметност даће многе, често монументалне споменике, који се ипак — бар према очуваном материјалу — квалитативно неће моћи мерити са стилом Милутиновог доба.

Жива грађевинска делатност привлачила је у Србију Милутиновог времена мајсторе просечних квалитета, који су сликали за рачун скромнијих донатора, или су обављали ситније послове у угледним манастирима. Првих година XIV века сликали су неки осредњи мајстори средњу, јужну капелу Св. Николе у Сопоћанима; по фрагменту натписа, који се око 1939. још држао на западном зиду, живопис је платила краљица Јелена. Здепасте, главате фигуре, једноставни колорит и живи интерес за појединости дају овим фрескама доста провинцијски карактер. На њима долази често до израза спонтани реализам; за физиономију, начин одевања и за опис оружја ови мали мајстори не траже инспирацију у старијим уметничким делима већ директно у околини у свакодневном животу. Негде око 1314 — 15. сликане су брзо и доста небрижљиво фреске у Богородичиној цркви у Мушутишту, задужбини казнаца Драгослава.[191] Лаких потеза и светлих боја, мушутишке фреске представљају пример брзог сликарства; та celeritas даје овом сликарству извесну драж свеже импровизације.

Већ за последњих година владавине краља Милутина осетно је порастао утицај цркве. Архиепископ Никодим и његов каснији наследник Данило заједнички утичу на Милутина да опрости сину Стефану. Из биографије Дечанског јасно се види какву су улогу одиграли Хиландарци и светогорци приликом измирења старога краља са сином. Већи углед архиепископије осећа се и у културном животу средњовековне Србије. У књижевности се уз биографије владара појављују и биографије архиепископа, уз краљевске задужбине почињу да ничу и цркве архиепископа. Никодим (1316—1324) подиже храм Св. Димитрија у седишту Архиепископије у Пећи, у селу Лизици он зида цркву Св. Саве српског. Данило II (1324—1337), Никодимов наследник, подиже у Пећи две цркве, Богородице Одигитрије и Св. Николе, и пространу припрату испред све три велике пећке цркве: Св. Димитрија, Св. Апостола и Одигитрије. Највећи градитељ међу српским архиепископима Данило II неуморно зида: поред нових грађевина у Пећи, он проширује и живопише Никодимову Цркву св. Саве у Лизици, оправља Жичу и у њој подиже звоник, обнавља и живопише трпезарију, у граду Магличу оправља Цркву св. Ђорђа, у Јелашници зида двор и Цркву арханђела Михаила. »Где не стиже да цркву сазида«, пише Данилов ученик, »то заповеди да је начине од дрвета и да је поставе на хваљење и слављење Бога«.[192]

Градитељске амбиције српског највишег клира свакако су избиле као израз оног наглог успона богатства и угледа цркве који је почео за владавине краља Милутина и за архиепископовања Никодима и Данила II. У новим приликама насталим после довођења Јоаникија и његовог постављења за патријарха црква је опет веома потчињена директно световној власти. Тешки сукоб нове Српске патријаршије са Цариградом изазвао је и унутрашње комешање у српској цркви и знатно јој ослабио



XXVI — Хиландар, књижница рукописа, Пергаментно јеванђеље No. 13, почетак јеванђеља по Матеју; Матеј и персонификација Премудрости, XIV век

XXVII — Хиландар, књижница рукописа, Пергаментни Јеванђелистар No. 9: јеванђелиста Матеј; текст писан 1337, минијатура из године 1360

XXVIII — Хиландар, књижница рукописа, Пергаментни јеванђелистар No. 9: јеванђелиста Марко; текст писан 1337, минијатура из године 1360

XXIX — Београд, Српска Академија наука и уметности, Архив, рукопис No. 277, Почетак јеванђеља по Матеју, крај XIV века

XXX — Лењинград, Публична библиотека, Четворојеванђеље, јеванђелист Матеј, из год. 1429

XXXI — Лењинград, Публична библиотека, Четворојеванђеље, јеванђелист Лука, из год. 1429

углед. Тако је кратки период изузетно повољних услова за српску архиепископију трајао у ствари само за владавине краља Стефана Дечанског. У том кратком времену српска црква је покушала да испољи посебне тенденције у књижевности и уметности. На пољу уметности архиепископија је очевидно желела да створи свој стил, истичући традиције своје институције. Свакако није случај што се тек тада подижу прве цркве и капеле посвећене српским архиепископима: храм Св. Саве у Лизици и капела Св. Арсенија у храму Пећке Одигитрије. По кратком циклусу фресака из живота св. Арсенија у Пећи види се да је и српско сликарство тек око 1330. добило прве илустрације архиепископских живота у монументалном живопису.[193]

Једва једну деценију (1321—1331) трајало је пуно цветање посебне српске, изразито црквене уметности, коју је архиепископ Данило желео да издвоји од репрезентативне уметности владара. Пећке цркве и њихов живопис јасно показују да архиепископи ни у ком случају нису желели да се такмиче са краљевским мајсторима. Тежећи ка другим циљевима, и Никодим и Данило II желе да створе знатно скромнију уметност, која би више одговарала потребама цркве и култа.

Већ се црква Св. Димитрија, настала између 1321. и 1324. знатно одваја од Милутинових задужбина и архитектуром и сликаном декорацијом.[194] Једноставна једнобродна грађевина, са пространом куполом, великим олтарским простором и доста тамним западним травејем пресвођеним крстастим сводом, прислања се јужним зидом на стару цркву св. Апостола, која јој на тај начин одређује и ширину и висину и доста плитку разуђеност основе. Избор и број тема у декорацији Св. Димитрија много се разликује од живописа у Милутиновим црквама. Пре свега не инсистира се на количини тема. Иако је црква у XVII веку преправљена, сводови и јужна половина зграде остали су, са мањим изузецима, добро очувани. Као и у првој цркви Архиепископије, у храму Апостола, и у Св. Димитрију слика се у куполи велика композиција Вазнесења. На осталим сводовима и на највишим површинама зидова тече циклус великих празника; у распореду празничких компози- Т. 69—71
ција има доста одступања од уобичајених правила. Успење Богородице смештено је на јужни зид западног травеја; и Силазак у ад прелази на јужни зид олтарског простора. Композиција Рођење Богородице насликана је у олтару. Одабране сцене Т. 68
из житија св. Димитрија (неке рестаурисане) смештене су испод празника у пот- Т. 70
куполни простор. У најнижем појасу, који је доста оштећен, сачувани су црквени оци, у олтару, а у поткуполном простору свети пустињаци (Јевтимије и Јеврем) са Претечом. У конхи апсиде добро је очувана Богородица ширшаја небес, са анђелима који јој се дубоко клањају; испод Богородице с анђелима насликано је велико Причешће апостола. У крстастом своду западног травеја насликана су — око централног медаљона Христа Емануила — четири сабора: два Васељенска, Сабор Немање и Дечанског и Сабор св. Саве. Ове четири композиције, распоређене унакрст као паралеле, највише одају нове тенденције овог изразито црквеног сликарства. Слике васељенских сабора појављују се као омиљена тема у епископским и архиепископским црквама — оне су у катедралним црквама показивале бригу црквених

власти око одржавања правоверства. Никодим тражи од сликара да у стару византијску тему васељенских сабора убаце и српске саборе: сабор св. Саве (у ствари репрезентативни портрет првог српског архиепископа, који као praeses consilii доминира на скупу епископа) и сабор Стефана Дечанског, који је нарочито занимљив: владар је представљен како, седећи на престолу, прима свитак (порука, савете, власт) од свога »прародитеља« Стефана Немање, који је обучен у одећу великосхимника; никада у старом српском сликарству нису очитије показане амбиције монаштва — Дечански је, према монашким схватањима, био идеални владар, дошавши на престо њиховом интервенцијом, он је и као краљ сликан као извршилац монашких савета. Обе фреске и Сабор св. Саве и Сабор Дечанског изразито су

Слика 14. — **Дечани, распоред фресака у куполи и поткуполном простору**

тенденциозне слике: на првој архиепископ, позивајући се на св. Саву, жели да истакне изузетно високи положај поглавара цркве према подручним епископима, а на другој да покаже како световна власт треба да се управља према саветима духовне власти. Каснији развој показао је колико су у српској средњовековној средини ове политичке-клирикалне идеје биле кратког века.

Архиепископ Никодим поверио је сликану декорацију своје задужбине мајстору Јовану, који се потписао грчки у главној апсиди испод лика велике Богородице: θεοῦ τὸ δῶρον ἐκ χειρὸς ᾿Ιωάννου — скромна формула понавља се у сличној варијанти у грчким, латинским и српским записима, нпр. θεοῦ τὸ δῶρον καὶ ᾿Ιωάννου πόνος — Donum

Dei et labor Joannis, код нас дарь божии, а троудь многогрѣшнаго...[195] Сликар Јован све остале фреске сигнира српски, тако да се из његовог грчког потписа не би могло, са сигурношћу, закључити да је био прави Грк.[196] У развоју старог српског сликарства живопис у Св. Димитрију, представља развијенији степен од фресака грачаничких мајстора. Већ преживели класицизам раног XIV века једва се осећа у неким композиционим решењима (на пример на фресци Рођење Богородице). Нове тенденције највише избијају у финој, спорој сликарској обради. Ликови добијају нове пропорције које се знатно удаљују од античког канона. Јован први уноси у наше сликарство дуга, витка тела и издужене физиономије, касније типичне за моравску школу. Потпуно нови колористички акорди указују се нарочито у великим композицијама олтарских простора. У Причешћу апостола мајстор Јован постиже изванредно суптилне ефекте наглим мењањем разнобојних бледих површина; оне својим седефастим сјајем изазивају илузију трепераве пластичности савршено усклађене са ритмом залепршаних хаљина и брзих покрета. Статуарна тежина ликова из прве деценије XIV века изгубила се заувек у старом српском монументалном сликарству. Нека чудна, немирна лакоћа става и покрета као да је обузела све Јованове личности. Он са виртуозном вештином слика анђеле у лету варирајући богато њихове покрете. Остале издужене стојеће особе, као без тежине, ногама једва додирују под. Стилски, живопис Св. Димитрија у Пећи не припада типично клирикалној уметности, он је само садржинским тенденцијама прилагођен потребама високих црквених кругова.

За архиепископовања Данила II (1324—37) подигнуте су у резиденцији архиепископа у Пећи нове грађевине. Уз већ продужену стару цркву Св. Апостола и њој са северне стране придодану цркву Св. Димитрија Данило II је дозидао уз јужни зид Апостола цркву Богородице Одигитрије, испред све три цркве (Св. Димитрија, Св. Апостола и Одигитрије) велику заједничку припрату, а јужно уз Одигитрију црквицу Св. Николе. Живопис у Даниловим грађевинама у Пећи веома је страдао. Прилично се очувала једино сликана декорација Богородице Одигитрије (настала око 1330) — од првобитних фресака у великој припрати сачувано је нешто у унутрашњости у јужном делу, и споља на југозападном углу; старе фреске у капели Св. Николе потпуно су уништене 1674. приликом поновног живописања.

Данилове фреске у Пећи изненађују својим неуједначеним и претежно слабим квалитетом. Храм Одигитрије, једнокуполне цркве са основом уписаног крста, декорисали су мајстори неједнаких способности. Једино што је тематика фресака, очевидно по жељи Даниловој, као целина добро смишљена и распоређена. Храм је унутрашњим преградама издељен на три цркве. У средњем простору је Богородичина црква, североисточни део издвојен је као капела Св. Арсенија српског, а југоисточни као капела св. Јована Претече. Декорација Богородичине цркве по садржини јасно је распоређена: у куполи Пантократор, око њега натпис из 102. псалма (102, 19—21), а око натписа небеска литургија са Христом агнецом на трпези (без Христа у сакосу) и анђелима који служе у царским одеђама и стихарима. У тамбуру куполе, Т. 73

између прозора, насликани су парови пророка, у пандантифима јеванђелисти. У сводовима и највишим полукружно завршеним платнима зида нижу се фреске великих празника. Испод појаса празника на јужним зидовима теку сцене из Богородичиног живота, до Благовести на кладенцу;[197] на одговарајућим северним зидовима теку сцене из Христових појављивања после сахране, од јављања мироносицама (χαίρετε) до Томиног осезанија. У најнижем појасу насликане су стојеће фигуре ратника, испосника и портрети. Од необичних тема јавља се у северозападном компартименту Богородица као хранитељица сиротих и незнатних (ништавних). У своду црквице св. Арсенија насликан је живот другог српског архиепископа, у своду параклиса св. Јована Претече одабрани призори из његовог живота. Иконографија фресака пећке Одигитрије не одликује се неком ширином концепција. У односу на остале савремене српске цркве, које су претрпане сценама и фигурама, пећка Богородица делује скоро као полупразна: на широким зидним површинама често се јављају композиције са малобројним и малим фигурама очевидно узетим са картона припремљених за цркве мањих димензија (нпр. Анђео на камену). Прича о Богородичином детињству испричана је неспретно и старински. Само Рођење Богородице рађено је по картону из касног XIII века; све три девојке које долазе Ани у походе заробљене су гестовима, који се ропски понављају у Градцу, охридској Перивлепти, и у Мистри, у митрополији (cca 1310). Извесни наивни провинцијализам избија нарочито у масивним архитектонским облицима иза фигура; зидови насликаних зграда наивно су ишарани цвећем, лозицама, лишћем и плодовима. Монотона иконографија великих празника на моменте заблиста, свежим решењима.
т. 74 Силазак у ад опширно је и слободно илустрован. Ранији централни и доминантни положај Христа на слици изгубио се у богатом опису самога ада. Христос (Christus Victor) стоји горе на ивици тамне провалије, на укрштеним развањеним вратима; испод њега сцена се развија у дубину: први се спасавају Адам, Ева и Авељ; доле, испод њих, старозаветни праведници у поворци свечано крећу ка отвореним вратима; испред праведника стоји, живо размахујући десницом, св. Јован Претеча, иза њега два анђела бацају окованог сотону у вечни огањ. Горе изнад Христа стоји чета анђела, први међу њима држи велики шестокраки крст. Никада ни раније ни касније нису у старом српском сликарству са толико појединости описане прилике у адској тами.[198] Иконографски су занимљиви и портрети јеванђелиста у пандантифима. Сваки од писаца насликан је у друштву једне музе (сигниране као премудрост), која га инспирише. Овај доста чести мотив у минијатурном сликарству XIV века
т. 75 ретко се појављује на фрескама.[199] И веома устаљена композиција причести апостола карактеристично је измењена у централном делу. Обично се у средини слика часна трпеза са балдахином и са два Христова лика. У пећкој Одигитрији испред трпезе насликана је црква са шестокрилним серафимом који је чува — у овом случају црква се очевидно истиче као монументални артофорион, у коме се чувају хлеб и и вино, тело и крв Христова. Мање иконографске целине неупадљиво су распоређене по осталим деловима цркве. Тако се веома дискретно развија једна иконо-

графска тема изнад главних западних врата и лево од њих. У линети изнад портала насликано је попрсје Богородице, лево испод ње стоје Марија Египатска и старац Зосим, а иза Зосима арханђео Михаило са исуканим мачем. Све четири фигуре односе се на једну исту тему која је била нарочито популарна у XIV веку. У животу велике грешнице и покајнице Марије Египатске прича се како је она, дошавши са поклоницима у Јерусалим, покушала да уђе у цркву, али јој нека виша сила никако није дала да прекорачи црквени праг; Марија, покајана и избезумљена, стајала је у углу припрате и желећи да уђе у храм почела је да се моли једној икони Богородице. Касније, прича се у легенди, Богородица је услишила молбу и Марија је ушла у цркву. Богородица пред којом се молила Марија Египатска поновљена је у фресκо-техници изнад главних врата пећке Одигитрије. Главна сцена из легенде Марије Египатске, њено причешће, сакривена је иза левог крила врата, тако да се необични призор причешћивања бивше блуднице може видети једино кад се затвори и западни портал. Иза фреске причешћа насликан је арханђео Михаило са огромним мачем. Иако је Марија Египатска пуштена у цркву зато што се покајала, он стоји бранећи улаз свима осталима »нечистога срца«. У Дечанима Михаило, као ревносни стражар, излази у припрату да у њој чува главна врата, опет са исуканим мачем и са писменом опоменом коју држи у левој руци: »онима који долазе са нечистим срцима овом светом и божанском храму немилостиво ћу испречити овај мој пламени мач!«[200] У унутрашњој архитектури пећке Одигитрије гроб архиепископа Данила II одвојен је као посебна целина. Једноставни полукружни отвор у масивном зиду и плитки тамни простор иза њега са мраморним саркофагом веома много подсећа на стражарнице поред главне капије у средњовековним градовима; та атмосфера стражара на улазу дочарана је још више сликаном декорацијом: Арханђел Михаило са исуканим мачем насликан је у друштву још двојице светих ратника: св. Јакова Персијанца и св. Меркурија. Св. Јаков Персијанац, који је у Цариграду нарочито поштован,[201] приказан је као прави Персијанац, са изразитим цртама оријенталца, са турбаном и необичним оделом »персијског« кроја.

Према разликама у сликарској обради фресака може се тачно пратити којим је редом црква сликана. Једна група мајстора извела је фреске у кубету, олтарском простору, фреске празника, циклус из живота Богородице, сцене после Васкрса и илустрације из живота св. Арсенија. Живопис у параклису св. Јована Претече радио је други мајстор, а фреске у нижим зонама западног дела цркве сликала је трећа група мајстора.

Група сликара која је извела главни део декорације јасно се издваја и врлинама и манама. Сви се они служе тврдим цртежом, живим бојама и наглим контрастима светлости и сенке. Картони по којима су извођене композиције сасвим су неједнаких квалитета. Неки су рађени по веома смишљено компонованим узорима, нарочито Рођење Христа и већ споменути Силазак у ад. Обе композиције вешто су прилагођене површинама уских и високих поља сводова: у фантастичном стеновитом пејзажу фигуре су распоређене вертикално на три подијума. На средњем нарочито

истакнутом подијуму насликана је главна тема: Богородица у пећини са малим Христом, или васкрсли Христос који пружа руке Адаму и Еви; изнад главне теме анђели који провирују иза брда: доле у равници показане су споредне сцене догађаја — купање новорођенчета, поворка праведника, везивање сотоне. Рођење у пећкој Одигитрији спада по лепоти композиције у најлепше фреске нашег XIV века; јасни распоред фигура и свежа снага израза бацају у засенак све ситне неуједначености и грубости детаља. Међу мајсторима ове групе осећа се увек сигурно око протомајстора, који вешто истиче квалитете и још вештије сакрива мане својих сарадника. Најслабије фреске у Одигитрији сликане су на најмање видљивим местима; на пример почетничка вежбања у уским и тамним сводовима параклиса св. Арсенија и грубе као дрвене марионете сликане личности из почетних илустрација Богородичине младости. Боље осветљени фриз јављања васкрслог Христа ученицима сликан је, истина тврдо, али веома углађеном руком протомајстора прве групе, руком главног анонима који је сликао конху главне апсиде са Богородицом, Христом и арханђелима и Причест апостола. Изванредно заинтересован за физиономију, протомајстор прве групе неуморно варира типове и доба старости; спретан као сликар женских глава, он је оставио на својим фрескама неколико савршених лепотица; његови ликови жена спадају у најлепше који су икада насликани у српској уметности XIV века. Истој групи припадао је и вешти сликар куполе и пандантифа, мајстор знатне рутине али без финије уметничке културе. Необичан је мајстор из исте групе аутор Вазнесења: изразито цртачки таленат, негованог стилизованог потеза; његове издужене фигуре малих глава често су деформисане на веома рафинован начин да би се прилагодиле општем ритму потеза на којима почива читава структура композиције.

Веома тихо, светло, углађено и свеже сликарство неговао је мајстор Претечиног параклиса. Овај мајстор без изразитијег темперамента као да се више бавио иконописом, његова техника солидна и стара више импонује као фрагмент; знатно је сигурнији кад слика непомичне фигуре; у илустрацијама сцена драматичног краја Претечиног он се очевидно инспирише минијатурним композицијама »житија«, које су на иконама рађене као оквир око централног лика Претечиног.

Као уметник изразито високе културе, који се већ на први поглед одваја од својих претходника у Пећкој Одигитрији, истиче се анонимни мајстор најниже, прве зоне. Иако често понавља главе, изразите овале са меснатим носем, пуним устима и јако осенченим очима, он показује толико сигуран школован цртеж, сигурне ставове, беспрекорно знање анатомије, да се у свему може мерити са елитним мајсторима дворске школе из прве деценије XIV века. Ипак се овај највећи сликар пећке Одигитрије основном концепцијом своје уметности разликује од мајстора дворске школе. Ако би се за икога од наших сликара из прве половине XIV века смело рећи да припада монашкој школи, то би се на првом месту морао навести овај мајстор. Његова поворка светих монаха и испосника у Одигитрији спада у најлепше галерије те врсте у византијском фреско-сликарству XIV века. Монумен-

талне фигуре стараца необичног изгледа, нагих или у чудним хаљинама, сликане су лако и искусно, то су већином ликови отмених прелата сигурних гестова, који своје одело носе са наметљивом свечаношћу, чак и са нескривеном елеганцијом. Доста је погледати св. Саву Јерусалимског са широком мандијом која се надима на ветру откривајући доњу хаљину вешто потпасану, тако да спуштеним крајем пада у наборима преко обуће, док подигнути крај показује ногу до изнад чланака. Велики аскета, који је столећима служио монасима као узор скромности и одрицања, добија у Одигитрији изглед тачно оних сујетних стараца адвоката званичне ортодоксије који ће се у годинама Данилове смрти сврстати у редове присталица Григорија Паламе. Можда је ова елитна монашка уметност посредно дошла преко Свете горе, али је њен прави извор свакако био Цариград.[202] Ова чудна мешавина академизма, монументалности, елегантности и аскезе никада касније није поновљена у српској уметности; ове монашке фреске не би се могле похвалити неком манастирском скромношћу, то је пре сликарство дворских калуђера који са нескривеном иронијом посматрају праве запуштене монахе. Ава Зосим, угужван и искрпљен, и његова причасница Марија схваћени су скоро као карикатуре, као типови узети са цариградских улица из XIV века; без ауреола око главе они би сасвим личили на просјакињу и калуђера луталицу.

Каснијим преправкама толико је искварен живопис велике пећке припрате да се никако не може ни наслутити како су изгледале у целини фреске у највећој просторији Данилових времена — по сачуваном детаљу Богородице Галактотрофузе и пророцима са символима Богородице чини се да су у јужном делу припрате радили неки мајстори блиски Милутиновим сликарима.[203] Могло би се једино претпоставити да је у обновљеном живопису сачувана тематика првобитне декорације из тридесетих година XIV века.

Сликарство Данилових грађевина у Пећи, гледано у целини, представља чудни конгломерат мајстора. Тврдо и контрастно сликарство прве екипе Данилових живописаца изразито је провинцијског карактера — оно само местимично успева да заблиста свежином боје. Пуни, меки и виртуозно осенчени ликови првог појаса дела су искусних, солидно школованих мајстора, по својој прилици цариградских дворских (патријаршијских) монаха. Њихова прецизна, помало уморна уметност не уклапа се никако у општи развој старог српског сликарства. Тек крајем XIV века веома академизовани стил епископа Јована и његових помоћника ослониће се на нека решења монашке цариградске школе, и то директно на цариградске атељее из осамдесетих година XIV века, а не на изоловано сликарство најниже зоне у пећкој Одигитрији.

Тек недавно запажене везе сликара Ђорђа Калиергиса са Хиландаром указују на могућност да је и тај, изгледа тражени, мајстор, аутор иначе осредњих фресака у цркви Христа Спаситеља у Верији, радио и за Србе.[204] Теохаридес и Ксингопулос[205] сувише истичу његову делатност у Тесалији (Македонији), они превиђају податак из Филеса по коме се види да је Калиергис био цењен и у Цариграду и да

је радио у познатом престоничком манастиру Богородице »Живоносног извора«.[206] У хиландарском акту од 9. новембра 1322. Ђорђе Калиергис се, заједно са протомајстором Ђорђем званим ὁ Μαρμαρᾶς, спомиње као сведок приликом неке куповине кућа у Солуну.[207] Од хиландараца наводи се у истом уговору на првом месту јеромонах Гервасије, познати хиландарски игуман од 1317. до 1335/6 — »игуман Свете горе«, који је суделовао у сабору српском приликом избора и постављања Данила II за архиепископа српског (14. септ. 1324) и који је спретним дипломатским мисијама у Цариграду, Солуну и Србији стекао своме манастиру велика имања.[208] Повезаност двојице уметника, сликара Калиергиса и архитекте Ђорђа са Гервасијем, утицајним прелатом, вештим економом и политичарем свакако није била случајна и указује на могућност да су оба уметника оставила своја дела на хиландарским поседима и у средњовековној Србији. Привлачна помисао да је ὁ πρωτομαΐστωρ τῶν οἰκοδόμων κῦρ Γεώργιος ὁ Μαρμαρᾶς идентичан са протомајстором Ђорђем из Дечана[209] не би се, за сада, могла бранити неким јачим аргументима.

Монашком сликарству из прве половине XIV века доста су блиске фреске мајстора који су радили за племство. Већ за владавине Дечанског јављају се све чешће задужбине племића. У Призрену Драгослав Тутић подиже цркву Св. Николе (око 1331/2);[210] Мишљен, српски велики тепчија, зида 1330. негде у источном делу Хума, »на Глодех« Манастир св. Апостола.[211] На Брегалници Карба подиже Св. Петку,[212] у Врању кнез Балдовин зида Цркву св. Николе,[213] неки Берислав подиже у селишту Србшори Св. Ђорђа (поклоњен Хиландару 1332).[214] У групу тих племићких цркава спада и храм Богородичиног ваведења у Кучевишту, који је подигао жупан Радослав.[215] Раније из повеље Душанове познати племић спомиње се и на веома оштећеном ктиторском натпису у кучевишкој Богородичиној цркви изнад јужних врата. Можда користећи остатке неке старије грађевине, жупан Радослав је подигао једнокуполну цркву мањих димензија; захваљујући најновијим радовима скопског завода за чување споменика, њен живопис је потпуно очишћен. Општи утисак фресака у кучевишкој Богородици доста је одређен: сликарство чврстих и тамних контура и интензивног колорита одаје руку искусног рутинера који се не упушта у финесе. Сигурност се осећа пре свега, у смишљеном распореду фресака. Анонимни мајстор, који је оставио нечитки, сада скоро избрисани потпис, раслојава фреске на четири зоне: у највишој слика празнике, испод њих муке Христове, у трећем појасу илуструје живот Богородице; испод њега нижу се фигуре. Скромне димензије и јака разуђеност унутрашње архитектуре не дозвољавају мајсторима да се распричају. Из дугих циклуса одабрани су само најважнији призори, компликоване свечане композиције често су сведене на најнужнији број учесника. У конхи апсиде стоји Богородица Оранта сама, без анђела; Причешће апостола раздвојено је и повучено изван апсиде на крајње источне делове северног и јужног олтарског зида. Испод Богородице у стојећем ставу у полукружном зиду апсиде насликана су попрсја светитеља, а испод њих Поклоњење агнецу. У олтарском простору сви су циклуси веома вешто повезани. Празници почињу са Рођењем на источној половини

XXXII — Хиландар, ризница, икона Одигитрије у мозаику, крај XII века

XXXIII — Рим—Ватикан, ризница Санкта Санкторум Св. Петра, икона апостола Петра и Павла, детаљ: попрсје Петра, крај XIII века

јужног дела олтарског свода и завршавају се са Силаском у ад на одговарајућем делу северне стране. Средња зона композиција у олтарском простору вешто је уравнотежена као антитеза: на јужном зиду Дванаестогодишњи Христос и Духови, на северном Пут у Емаус и Вечера у Емаусу. У доњој зони на јужном зиду сцена из детињства Богородице »Ходеније«, на супротном северном зиду Благовести код кладенца. Слични акцентовани контрасти понављају се и у наосу: у поткуполном простору на јужном зиду Тајна вечера, на северном Оплакивање, или на западном зиду наоса, на средњој површини, Успење Богородице, испод њега Рођење Богородице. Фреска храмовог празника, Ваведење Богородице, вешто је постављена изнад јужних врата.

Кучевишке фреске припадају оној грани српског сликарства које је у првој половини XIV века било највише прожето соковима са домаћег тла. Српски натписи необично су карактеристични; у њима избија сликарски жаргон српских мајстора. Место свечаних, педантно формулисаних натписа, или опширних текстова преписаних из црквене књижевности, мајстор једном именицом обележава композицију, онако како је она употребљавана као радни назив. Богородичина прва три корака обележена су кратко: ходеник мт҃ри б҃жи. И у називима светаца осећа се извесна аљкавост у превођењу: св. Стефан Нови (ὁ Νέος), мученик из времена иконоклазма, сигниран је као св. Стефан млади иако му је брада до појаса! Иста неспретност и непосредност која се види на први поглед из слова натписа доминира у целокупној структури кучевишког живописа. Свежа снага мајстора испољава се у одређености и чврстини цртежа — човек као појава сасвим се одваја од византијских ликова и пропорција и гестовима и, нарочито, физиономијама. Основна јединица композиције, човек, много је живљи и конкретнији од човека са византијских композиција. Живи, реалистички схваћен, човек је најлепши и — у исти мах — крајњи домет кучевишког мајстора. Та свежа, природна концепција људске фигуре захтевала би и у композицији природнија решења. Међутим, кучевишки мајстор није дорастао тим проблемима и он своје свеже ликове уклапа у строге композиционе формуле, лишене сваке оригиналности. Тај сукоб природног и укалупљеног нарочито је оштар у композицијама израђеним под утицајем класицизма Палеолога; сцене које се више држе иконографских узора из касног XIII века знатно су успелије. Примитивна снага и убедљивост зраче нарочито из оних фресака које су једноставно компоноване. Међутим, у сложенијим композицијама мајстор се губи недорастао вештинама компоновања, он прибегава позајмљеним формулама. Тежња ка проширивању илустрација великих празника осећа се и у Кучевишту; само, док су у Грачаници и у Св. Петру у Бијелом Пољу уводи и епилози главних догађаја уткани у једну композицију, кучевишки мајстор слика посебне, одвојене додатке фрескама великих празника; нпр. у западном делу на своду су Преображење и Цвети, а на зиду испод њих Христова заповест апостолима, сведоцима Преображења, да не казују што су видели (Марко 9,9) и Апостоле где Христу доводе магарицу (Мат. 21, 1—7).

Т. 72

Захваљујући кучевишким фрескама можемо пратити веома интересантан процес стварања провинцијских мајстора — оних скромнијих уметника који су својим делима увек тежили ка спонтаном свежем изразу и који су, не успевајући да се прилагоде византијском узору, и нехотице много доприносили стварању националне школе.

И поред све провинцијске скучености, кучевишки мајстор учествује, на свој начин, у великим догађајима који су се збили у старој српској уметности тридесетих и четрдесетих година XIV века. Читав организам старог српског сликарства је у то време запао у хаотични немир, у коме се као основна црта провлачи известан невизантијски тон и у тврдом цртежу и у шареном, звучном колориту. Тај »негрчки« карактер стила избија и на делима насталим знатно јужније, дубље у Македонији. У костурском св. Николи »ту Кирици« појављују се фреске скоро идентичне са Кучевишким.[216]

Смрћу Дечанског и Душановим доласком на престо почиње нови период у византијско-српским односима, време најоштријих сукоба, које ће трајати до цареве смрти 1355. Скоро четврт века војнополитички сукоби ометаће раније изгледа деценијама нормализоване и уходане везе солунских и цариградских мајстора са средњовековном Србијом. Одјеци политичких догађаја у историји српског сликарства манифестовали су се нагло, већ око 1330; доминантни утицај Цариграда на пољу уметности одједном је пресечен. Раније већ скоро пресушени прастари токови уметничких утицаја који су долазили у стару Рашку са југозапада — из Приморја — одједном су оживели.

У српској репрезентативној дворској уметности, чак ни у време краља Милутина, није грчки цариградски стил могао да сузбије уметничке традиције из доба првих Немањића, које су биле веома везане за приморје. Милутин, и као зет византијског цара, зида себи гробницу Бањску »на слику Богородице Студеничке«.[217] Дечански, вративши се из Цариграда, и после толиких година емиграције у грчкој средини, подиже Дечане у старом приморском стилу, држећи се очевог узора. То западно крило старе српске уметности очевидно је однело победу већ око 1327, кад су одабрани мајстори за грађење и сликање Дечана.

Нагли успон и нагли пад српске политичке моћи на Балкану знатно је утицао на судбину српског сликарства у временима од смрти краља Милутина 1321. до смрти цара Уроша 1371. За тих педесет година уметност у средњовековној Србији била је у сталној кризи. Првих деценија после Милутинове смрти водећа тенденција је била истицање облика и тема без финијих квалитета и без смисла за монументалност. Мајстори Дечанског и младог Душана стварају парадни стил гомилајући теме и претерујући формате. Главно њихово дело, дечанске фреске, заиста и данас импонују једино количином и величином. Гледан из перспективе унутрашњих српских прилика, стил дечанских мајстора довољно је јасан — али он је, изгледа, још у већој мери везан за судбине и источног и западног европског сликарства из средине XIV века: то су године предаха — и празнине и у Италији и у Византији.

1300. била је подједнако важна у водећим земљама европског сликарства у Византији и у Италији — после великих новина које су донеле прве деценије — у Италији захваљујући у првом реду Ђоту; у Византији захваљујући мајсторима ренесансе Палеолога — наступа период стагнације, у коме мајстори осредњих квалитета разрађују почетне идеје претходне талентоване генерације. Иако византијска и италијанска уметност око 1340—50. нису ишле истим правцем, ипак се и у западном и у источном сликарству осећа веома слична расплинутост, скоро идентична тенденција, у делима и школа и појединаца, ка стапању свега до тада постигнутог. У византијском сликарству из средине XIV века доминантни стил, безличан и широк, таложи се као сума старијих решења, у коме се компромисно мешају илустративни и монументални елементи. Извесна тежња ка многостраности подједнако се испољава и у садржини и у изразу. Сликари као да се труде да покажу своју исцрпну обавештеност у питањима и теолошког знања и сликарства. И српски мајстори Душановог доба, оптерећени знањима и искуством, желе да импонују својом ученошћу; њих не муче амбиције самосталног, оригиналног уметничког изражавања.

Енциклопедијски дух тријумфује у највећем очуваном споменику српског средњовековног сликарства, у Дечанима.[218] Дечанске фреске не представљају само суму иконографских тема старог српског сликарства, оне истовремено представљају и извесну суму сликарских решења. Дечански мајстори никако не теже јединству стила: не верујући у искључиву вредност одређеног уметничког става, они варирају свој уметнички израз према захтевима теме и према захтевима одабраног узора. Полифонија дечанског сликарства развија се на разним скалама: од монументалног стила до благе сентименталности; од брзе технике, која се служи ефектима колорисаног цртежа, до спорог педантног исликавања тешких, великих фигура, које делују као обојени кипови. У тој разноликости ипак има извесне законите поступности. Јасно се распознаје којим је хронолошким редом текло сликање велике дечанске цркве. Унутрашња хронологија фресака не може се тачно пратити по годинама, али се хронолошки ред извођења сликане декорације може реконструисати без већих тешкоћа. Разлике у начину сликања зависиле су у Дечанима и од старости мајстора и од места њиховог учења, али се лична схватања уметника у Дечанима не истичу неким изразитијим акцентима. Хронолошки, дечански живопис је настао постепено, по реду који је био диктован самом техником зидне слике. Прво су довршене фреске у куполи и у сводовима наоса, после њих фреске у доњим зонама, и то напредујући од истока ка западу. Најмлађе фреске у наосу — на пример Лоза Јесејева и портрети на западном зиду — везују се за најстарије фреске у нартексу, које су опет сликане одозго на ниже и од истока ка западу. Дечанске фреске настале су између 1335. и 1350. По бројним портретима Душана, а још више његовог сина Уроша, који су насликани у цркви и нартексу, може се приближно одредити када је који део живописа довршен. Тако се може, на пример, утврдити да је циклус Богородичиног акатиста био готов још за детињства Урошева (око 1340), а лоза Немањића у припрати у годинама када је млади Урош дорастао до зрелог младића

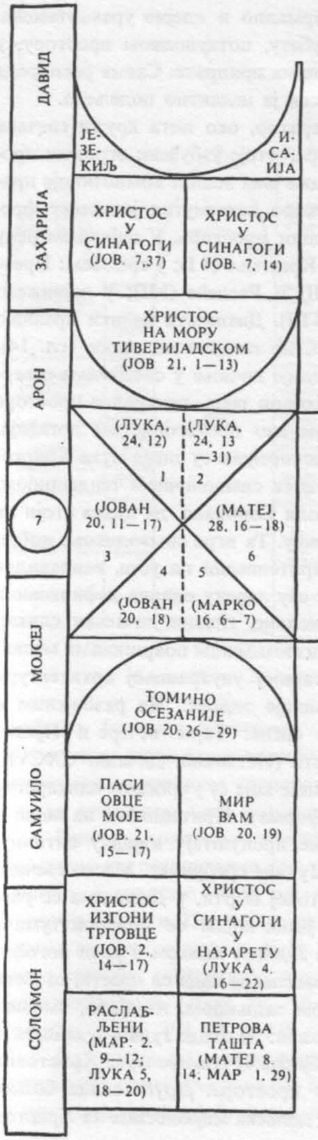
(око 1350). Петнаест година историје српског средњовековног сликарства сачувало се у Дечанима, и то године једне сложене епохе, у којој су се стилови укрштали и мењали у наглом ритму.

У највишим зонама наоса још се осећају трагови монументалног стила из XIII века, док се у приземним појасима наоса и припрате већ назиру први почеци моравског сликарства.

По садржини тема Дечани су грандиозна целина једне замисли, једног плана, који је морао постојати од почетка; по свом уметничком изразу, међутим, Дечани се показују као велика галерија разних струјања. Та чудна опречност у сликарству Дечана, које је истовремено и уједначено по тенденцији и многострано по изразу, нарочито је импозантна у својој јасноћи. Добро очувани Дечани не допуштају никакве хипотезе, никакве археолошко-естетске допуне и домишљања, они богатством сигурно дефинисаног материјала обавезују на дисциплиновану анализу те дате синтезе, која се сама намеће као присутна чињеница.

У наглим контрастима квалитета и уметничког израза одјекује на дечанском живопису сав немир времена у којима се драматично смењују прилике: сукоб између Дечанског и Душана (1331), свечани тренуци проглашења царства (1346), харање куге (1348) и обнародовање законика (1349). Дечанска архитектура и скулптура истицане су као примери привременог потпадања српске уметности под западни утицај, док се за живопис обично тврдило да је сав у традицијама византијског православља. Својом садржином дечанске фреске су заиста кодификована сума византијске православне иконографије. Избор и обрада тема показују сигурност и смишљеност које импонују. Систем избора и распореда циклуса строго је изведен по очевидно раније педантно припремљеном плану. Осећа се, по сваком детаљу, да су искусни теолошки саветници надгледали рад мајстора. Анонимни теолошки саветник дечанских сликара морао је од самог почетка ускладити свој план декорације са архитектом, протомајстором фра Витом. Можда је тај учени посао обавио свome краљу архиепископ Данило, или први игумани дечански Арсеније и Данило?

Распоред дечанских фресака представља уметничко дело за себе. Заплетена игра причама, симболима и компарацијама изложена је у стрпљиво сложеним целинама, које се нижу у вешто издвојеним појасима или симетрично распоређеним геометријским ликовима. Дечанске фреске груписане су у циклусе неједнаког обима. Новозаветне сцене Христовог земаљског живота распоређене су у пет циклуса: Велики празници у поткуполном простору (I); у посебни циклус издвојене су фреске Христових чуда (II) и сцене његове проповедничке делатности (III); одвојено су илустроване Христове параболе (IV) и, нарочито опширно, муке Христове (V); посебно је илустрован живот Богородице до Благовести (VI) и последњи дани Богородичини и њена смрт (VII); Живот Јована Претече (VIII) илустрован је у
т. 77 посебном циклусу као и Дела апостолска (IX); литургички циклуси распоређени су по олтарским просторима (X); нарочито опширно илустрован је Страшни суд (XI); у Дечанима се појављује и један од најстаријих циклуса химне Богородичиног



акатиста (XII). Од доста ретких старозаветних циклуса у старом српском сликарству у Дечанима сликани су: циклус Генезе (XIII), Приче Соломонове (XIV), књига пророка Данила (XV) и Лоза Јесејева (XVI). Од светитељских живота, поред већ споменуте легенде о Претечи, у Дечанима су илустроване: легенде св. Николе (XVII), св. Димитрија (XVIII) — у споредним бродовима наоса — и св. Ђорђа (XIX) — у припрати, где су насликане сцене календара (XX), васељенски сабори (XXI) и генеалошко стабло Немањића (XXII). У наосу и припрати нижу се непрегледне легије посебно стојећих ликова: пророка, праведника и светитеља свих врста, који су вешто груписани: мученици, ратници, испосници, лекари итд. Има понављања истих сцена које спадају у теолошки груписане циклусе. Благовести и рођење Христово јављају се у илустрацији Великих празника, у Акатисту и календару, исто се тако неки свеци често понављају — али је у целини огромна количина фресака веома читко и логично изложена. Доста је погледати само широки западни зид наоса на коме доминира у средини Страшни суд, са дело- Т. 79
вима Богородичиног циклуса, са делом Претечиног живота, Христовим параболама, монументалном Лозом Јесејевом, Делима апостолским, почетком Генезе и крајем Мука и Чуда св. Дими-

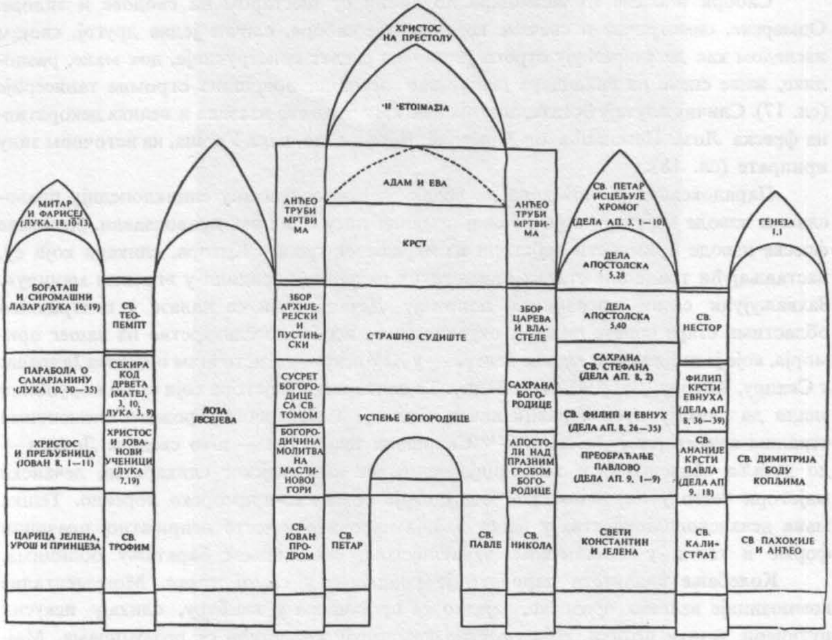
Слика 15. — Дечани, распоред фресака у сводовима олтарског простора:

1. Петар се надноси над празни гроб Христов.
2. Емаус.
3. Марија и анђели на гробу; Noli me tangere.
4. Марија јавља ученицима да је видела Христа.
5. Анђео на камену.
6. Data est mihi omnis potestas...
7. Арханђео Михаило.

трија. Огромна количина фресака строго је и формално и идејно уравнотежена. Вештина распоређивања нарочито кулминира у кубету, поткуполном простору, у олтарским сводовима и у сводовима и горњим зонама припрате. Схема распореда фресака у највишем делу дечанске цркве геометријски је педантно подељена.

У калоти кубета доминира Христос Пантократор, око њега кружи свечана
т. 80 поворка небеске литургије, испод ње, између прозора, стоје узбуђени огромни пророци, испод њих у пандантифима јеванђелисти, а ниже њих велике композиције празника, величанствени циклус најбоље очуваних, скоро нетакнутих једанаест фресака које се у спирали спуштају са висине поткуполног простора. У највишем реду стоје Благовести (α I), Рођење (β I), Сретење (γ I) и Крштење (δ I); у средњем: Преображење (α II), Лазарев васкрс (β II), Цвети (γ II) и Распеће (δ II); у најнижем: Васкрсење (α III), Духови (β III) и Силазак у ад (δ III). Дванаести велики празник, Успење Богородице, стављен је на уобичајено место, на западни зид наоса (сл. 14).

Велико кружење учене илустроване енциклопедије почиње у сводовима северног брода са сценама из Генезе. У сложеној полифонији тема, централне просторе петобродног наоса заузимају призори са Христом као протагонистом догађаја. На четири масивна ступца на којима почива кубе распоређене су сцене мука Христових. Очевидно је намера била да се изведе паралела са символичном тенденцијом, под утицајем идеје која је била већ исписана у куполи Сопоћана, да црква стоји на чврстим темељима које је Христос залио својом крвљу. Та игра символиком, добро смишљена, тешко се могла сликарски извести. Притешњени на уске, неправилне површине стубаца, мајстори су морали да жртвују сву лепоту одавна дефинисаних композиција мука Христових. Обавезан планом целине, главни дечански сликар поверава израду циклуса Мука помоћницима да на изломљеним површинама масивних стубаца утрпају композиције које су — у старијој унутрашњој архитектури византијског стила — имале најлепше и највидљивије зидове. На разбијеним и неравним странама стубаца скоро су изгубљене сцене: Тајне вечере и Прања ногу (Петковић, Дечани CXCVI), Гетсиманског врта (Петковић, Дечани, CXCVII) и Издајства Јудиног (о.с., CC, CCI и CCII), композиције које су у српском сликарству раног XIV века имале монументални карактер и формат. Притешњени на мале и издужене површине, сликари Мука у Дечанима не пропуштају ниједну ситницу. Илустровано је чак и куповање лончареве њиве за Јудине сребрнике. Место свечане галерије трагичних сцена које су претходиле Христовој смрти, у Дечанима се распреда дуга прича, свежа и помало наивна, као и језик којим се призори тумаче — жив и народски. Можда је у сцени самоубиства Јудиног сликом и речи погођен основни тон читавог овог циклуса. Мртви Јуда стрмоглавце пада са дрвета, са њега се смакла свечана апостолска одећа; са обнаженом задњицом, издајица, смешан и бедан, тресnuo је о земљу уз кратки коментар сликара: »и отиде Јуда и јудависе...« (проста парафраза Матеје (27,5): »и отиде те се објеси...«) Циклус мука Христових завршен је ефектно у крстастом своду олтарског простора. Друга екипа бољих мајстора слика у четири велика троугла призоре од доласка мироносица на Христов



Слика 16. — Дечани, наос: распоред фресака на западном зиду

гроб до Јављања Христовог апостолима на гори Галилејској (Матеј 28, 18: »Даде ми се свака власт на небу и на земљи« — Петковић, Дечани CCXVIII). Једино схематичним цртежом распореда тема може се показати колико су у дечанском олтару супротстављени и повезани пандани.

Вештина причања, упоређивања и повезивања дотерана је у олтарском простору до савршенства (сл. 15). У висинама сводова су Христово јављање после т. 78
распећа и сахране: Noli me tangere, Емаус, Томино осезаније, Чудо на мору Тиверијадском и Последњи растанак са ученицима; тренуци између сна и јаве у којима су речи и поруке биле важније од догађаја. Спуштајући се ближе земљи, сцене постају конкретније, илуструју се речи живога Христа, његове поуке из младићких дана (Лука IV, 16—22) и његова каснија предсказивања, страдања и распећа (Јован VII, 14 и 37).

Од олтара до западног зида припрате слична мрежа класификованих, вешто груписаних сцена прекрива све површине унутрашње архитектуре (сл. 16). Нарочито у припрати тријумфује јасна геометријска подела тема.

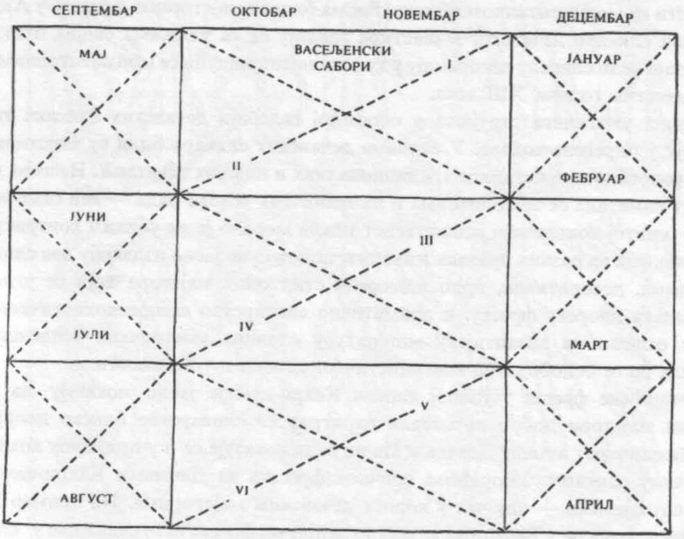
Сабори и сцене из календара подељени су шестаром на сводове и зидове. Одмерене, симетричне и свечане композиције сабора, сличне једна другој, својим изгледом као да учвршћују строги ритмички скелет конструкције, док мале, разнолике, живе сцене из календара делују као немирна површина огромне таписерије (сл. 17). Сличну илузију богате, златом изаткане тканине изазива и велика декоративна фреска Лоза Немањића од Симеона Немање до цара Уроша, на источном зиду припрате (сл. 18).

Парадоксална је чињеница да велику дечанску сликану енциклопедију православља изводе мајстори који по свој прилици нису били сви православни. Дечанске фреске изводе приморски мајстори из »краљевог града« Котора, сликари који су, настављајући традиције старих приморских радионица, радили у »грчком маниру«. Захваљујући само географском положају Дечана, који се налазе у централним областима старе српске државе, очувало се то необично сликарство из нашег приморја, које је имало своје главне центре — у XIV веку — на источним обалама Јадрана: у Скадру, Котору, Дубровнику и Задру. То сликарство мајстора који су по поруџбини знали да сликају и на »грчки« начин било је местимично прожето елементима страним византијској уметности.[219] Савршени техничари — што сведоче Дечани — до детаља обавештени о тенденцијама правог византијског сликарства, дечански мајстори често у појединостима одају своје романско-приморско порекло. Тешка мана дечанског сликарства у наосу избија нарочито у често непријатној празнини форме и геста, у механичком, занатлијском, спољашњем баратању облицима.

Колебање квалитета нарочито је упадљиво у самој цркви. Монументалне композиције великих празника, заједно са пророцима у тамбуру, сликају искусни рутинери, вешти цртачи, који ефектно компонују користећи се позајмицама. Мајстори испод просечних квалитета сликају муке Христове. Једини по имену познати дечански сликар Срђ, аутор фресака у северном броду, доста жив цртач, несигуран у пропорцијама и бојажљив у колориту, свакако не спада у боље дечанске мајсторе. Живопис у западном делу наоса изводе опет вешти сликари, добри приповедачи коректног цртежа; њихов уздржљиви колорит покаткад зазвони живљим акордима,
Т. 81 А нарочито у илустрацијама Дела апостолских. Посебни, фино сликани кутак у дечанском наосу представљају фреске које илуструју причу о Премудрости — у јужном травеју западног дела храма. Прича почиње у висинама крстастог свода: »Премудрост сазда себи храм и утврди стубова седам...« По бескрајним количинама дечанских фресака изразито наративне природе могао би се створити пренагли закључак о њиховом претежно илустративном карактеру. Прича о Премудрости открива сасвим неочекиване способности најбољих дечанских мајстора. Заморени препричавањем догађаја, они се знатно живље инспиришу апстрактним идејама. Сликајући седам стубова мудрости, девојке које позивају на гозбу и сам симпозион на коме се гости часте духовном храном, мајстори пет стихова Соломонових (Приче, IX, 1—5) претрпавају фантастичном архитектуром, ликовима егзалтираних покрета, драматичним немиром, у коме се цртеж као пламен подиже у висину. Више-

6. ДЕЧАНИ, ИКОНА СВ. ЈОВАНА ПРЕТЕЧЕ НА ИКОНОСТАСУ ОКО 1350.

спратне архитектонске кулисе са крововима бизарних контура већ наговештавају раваничку сликану архитектуру. (В. Петковић, Дечани II, табла CCLXVI.) Духовита синтеза елеганције, немира и фантазије нарочито је оплемењена уздржљивим колоритом топлих тамних боја индига и пурпура, са ефектно размештеним акцентима златног окера. У стилу ових фресака јављају се већ средином XIV века сликарска решења која ће доћи до пуног израза у средњовековној Србији тек после 1371. Те доста усамљене оазе финог сликарства у дечанском наосу истовремено су и први весници моравског стила.



Слика 17. — Дечани, припрата, сводови и горње зоне, распоред васељенских сабора и сцена календара

Већа је, на жалост, гора половина живописа у дечанском наосу. У Дечанима се веома рано појављују мане каснијег итало-поствизантијског сликарства: празне, углађене, веома пластичне форме са тамним тврдим сенкама — занатлијски посао који само понекад затрепери фином техничког извођења.

Посебном свету уметности припадају главни мајстори дечанске припрате, аутори календарског циклуса. Њихово сурово, темпераментно и драматично сликарство, чврстих облика и снажне моделације, необичних покрета и патетичних гестова — сушти је антипод углађеног еклектицизма у наосу. Рутинери из наоса довршили су у припрати само серију васељенских сабора. Нова екипа отпочела је

сликање календара; то снажно и искрено сликарство зрачи силином унутрашњег убеђења. Жестина, тама и немир господаре на сценама које најчешће показују мучења, убиства и покоље... Бучна распричаност сликара дечанске припрате има изразито илустративни карактер минијатуре. Фреске малих формата, укомпоноване у правоугаоне оквире, који подсећају на листове илустрованих пролога, скоро се губе на широким зидним површинама. Карактер минијатуре избија нарочито у спорој техници фресака дечанског календара; мајстори се педантно заустављају на детаљима орнамената, оружја, оклопа, сликане архитектуре.

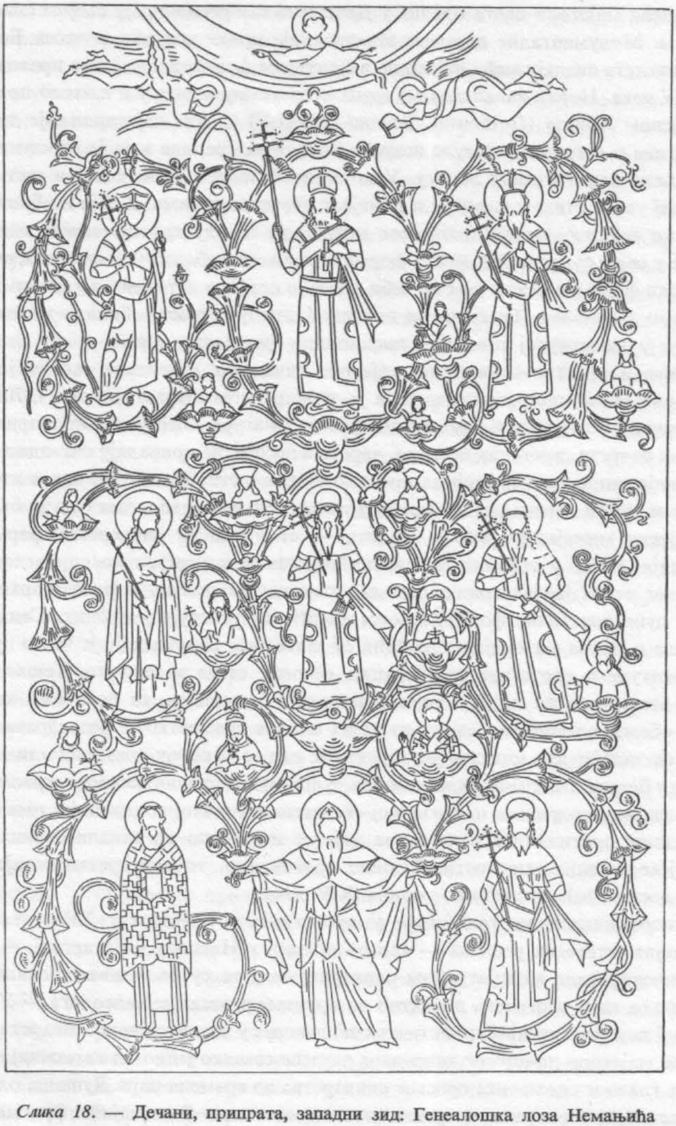
Једино мајстори најнижег појаса фресака у дечанској припрати показују извесне склоности ка монументалном облику. Веома блиски мајсторима фресака у Андреашу, последњи сликари дечанског манастира враћају се ка тежњама својих претходника који су започели сликану декорацију у куполи инспиришући се монументалним стилом из шездесетих година XIII века.

Разна уметничка струјања у огромној галерији дечанских фресака тешко се издвајају у одређене токове. У екипама дечанских сликара били су мајстори различито школовани и присталице традиционалних и новијих схватања. Извесна компромисност наметала се живописцима и из техничких услова рада — већ само прилагођавање општој концепцији јединственог плана морало је да ублажи контрасте. Ипак се у Дечанима из разних праваца и квалитета довољно јасно издвајају два сликарства: однеговани, декоративни, врло одмерени стил оних мајстора који се угледају на цариградску дворску фреску, и драматично сликарство експресионистичког правца које се ослања на византијску минијатуру сличних уметничких тенденција, која је тежила да се ослободи од класицистичког канона и углађености.

Очишћене фреске у јужној капели Кахри-џамије јасно показују да су неки дечански мајстори добро познавали цариградско сликарство блиско двору. Изненађујућа сличност између Дечана и Цариграда показује се и у принципу композиције и у начину сликања. Упоређења сличних фресака из Дечана и Кахри-џамије — у неким случајевима — иду чак у корист дечанским мајсторима. На пример Васкрсавање кћери Јаирове у Дечанима је знатно лепше од фреске исте садржине у параклису Кахри-џамије.[220] Дечанска фреска је према цариградској и мекше цртана и боље компонована, обе главне фигуре, Христос и девојка, неупоредиво су племенитије у Дечанима и пропорцијама и ставовима.

Према цариградским узорима сликане су и очуване иконе првобитног дечанског иконостаса. Икона Богородице са малим Христом скоро је идентична са једном фреском исте Богородице у олтару параклиса Кахри-џамије.[221] Углађени академизам ове уметности негован је средином XIV века у атељеима конзервативних мајстора, блиских дворским круговима. Основне црте овога сликарства лако су уочљиве: педантна техника, бојажљиви колорит, блага моделација и несигурна представа простора. Ипак, кроз уздржљиви израз и доста крупне, млитаве анатомске форме већ се назиру први почеци преображаја старог стила у елегантно и сентиментално сликарство моравских цркава.

т. XXXVII



Слика 18. — Дечани, припрата, западни зид: Генеалошка лоза Немањића

Водећи мајстори овога правца у Дечанима импресионирају својом сликарском културом. Монументалне дечанске композиције првих кондака и икоса Богородичиног акатиста спадају међу најлепше византијске фреске академског правца из средине XIV века. Ноћна кавалкада мудраца кроз тамну клисуру и њихово поклоњење новорођеном Христу (Петковић, Дечани, CCXLV) можда најсавршеније дефинише све вештине и естетске формуле искусне уметничке средине која је чврсто веровала у смишљено конструисану лепоту. Условљеност покрета, контраста и гестова прожима овај учени стил; у њему су и линија, и светлост, и тама, и боја и облик толико подређени тоталној логици естетског закона, да се илустрација верске идеје преображава у своју супротност: место форме потчињене побожним стиховима, појављује се естетски феномен важан сам по себи, коме је прича о источним мудрацима послужила само као повод. Трагика ове полуслободне уметности била је у њеном академизму, у наметнутој школској дисциплини формалне норме.

Живо и ефектно сликарство мајстора дечанског календара сасвим је блиско стилу оног анонимног уметника који је у Марковом манастиру око 1370. сликао Богородичин акатист и њему сродне фреске. Фигуре плебејских пропорција, размахнутих покрета, жестоких погледа, чврсте и неспретне припадају очевидно средини која се није заносила амбицијама претеране отмености. Загонетна, нагла појава ове уметности и њен изненадни нестанак упућивао би на претпоставку да је овај — од византијских минијатура веома зависан — стил зидног сликарства формиран у провинцији, негде у средини феудалаца? Веома је консеквентно спроведена структура овог стила јасних концепција: анатомским облицима, пејзажу и архитектури дате су пуне пластичне форме, које се енергично утискују у дубину. Сви облици, жива тела и мртва материја, подређени су захтевима израза, који је често претеран, до карикатуре и гротескне деформације облика, става и покрета. Тешка грангињолска атмосфера на илустрацијама дечанског календара, са џелатима засуканих рукава, обезглављеним лешевима из којих шикља крв, ретко се разведрава на призорима свечанијег или интимнијег карактера, кад се показују празници или искићени ратници у богатим златним оклопима. Та чудна мешавина побожности, крволочности и натурализма, подређена интензивној експресионистичкој концепцији, има сва обележја једног оригиналног сликарства које се издвојило из канализованих токова византијске и наше уметности. Сувише оригинално, то сликарство остаје изоловано и нестаје већ последњих година XIV века.

Експресионистичке тенденције у византијском сликарству XIV века знатно суптилнијих естетских решења — као на пример у Иванову у Бугарској — биле су такође инспирисане минијатурним сликарством, али су се везивале, очишћене од сваке везе са натурализмом, директно за артизам ренесансе Палеолога.[222] У још неиспитаној историји експресионистичких тенденција у византијском сликарству зрелог XIV века мајстори дечанског календара заузеће свакако једно од најважнијих места.

Од главног споменика српског сликарства из времена цара Душана, од Светих Арханђела крај Призрена, сачувано је само неколико безначајних фрагмената.[223]

Нешто више фресака остало је у скоро срушеној спољашњој припрати у Сопоћанима, у грађевини која је подигнута после 1346. године.

Од лаке, отворене спољашње припрате у Сопоћанима држе се само делови скелета, стубови и испрекидани луци са оштећеним фрагментима живописа.[224] По најбоље очуваним површинама сликане декорације у источном делу егзонартекса види се да је први појас лево и десно од портала, био резервисан за портрете Немањића, Душанову породицу — његове претке и новог патријарха Јоаникија. У линети портала очувани су трагови фреске Духова, а изнад мраморне архиволте остале су незнатне површине огромног попрсја Христовог; изнад портрета остале су прилично очуване фреске: Христос исцељује слепог, Христос исцељује раслабљеног, Разговор са Самарјанком; очевидно илустрације недеља по читању јеванђеља. На западном зиду, изнад врата звоника, очувана је најлепша фреска спољашњег нартекса, илустрација приче о богатом човеку који је припремио житнице (Лука XII, 16—20). У северном делу притвора, на јужном зиду, остао је доњи део фреске Богородице Хранитељке. Релативно мале фигуре прилагођене су нарочито немирним површинама прве зоне, која је била претрпана светачким ликовима. У јужном делу притвора испод великог попрсја Немањиног биле су насликане свете мученице (добро се распознаје само средња, св. Текла[225]). Међу испосницима који су били насликани на западним пиластрима припрате остала су двојица, Онуфрије и Мојсеј Етиопски, који се ретко појављује у средњовековном сликарству. У вратима куле насликани су као чувари арханђели Михаило и Гаврило (неписмено сигниран: **аргль гафр . . .**). На јужном уласку у припрату насликан је опет арханђео у царском лоросу, како пише на обешеном свитку: **+слово ѿ вѣка ѕтакно . . .**

Ово сликарство снажних пластичних облика, светлог колорита, са честом употребом зелено-црвених контраста, стилски је доста сродно дечанским фрескама. У ставовима фигура, нарочито на портрету »великог краља« Душана и богаташа (на илустрацији параболе о житницама), избија типична готска намештеност — у страну извијени кукови и рука истурена у лакту и шаком ослоњена о бок. Пуноћом форме ово сликарство се приближава мајсторима дечанског календара, само се сопоћанским ликовима дају мекши покрети и изрази; у њима има извесне сентименталности која неодређено подсећа на Италију.

Неуједначеност српског сликарства у време Душана (1331—1355) је природна појава настала у сложеним приликама новог царства. Два процеса нарочито су утицала на уметнички живот тих година: нагло ширење државе према југу и нагло јачање феудалаца у унутрашњој управи земље.

На тлу Милутиновог краљевства доминирала је уметност двора и од двора зависне цркве. Та уметност веома уједначених схватања и квалитета почела је да се диференцира већ у деценији владавине Дечанског (1321—1331), највише јачањем црквене самосталности. Ширењем српских граница према југу заузете су области које су имале не само богате уметничке традиције и устаљене везе са Цариградом и Солуном већ и бројне мајсторе у својим градовима. Доста је подсетити само на

т. XL градове Охрид, Костур и Сер; сем тога, Душан се спустио и у непосредну околину Солуна, где су радили солунски мајстори. Та област између Скопља и Солуна, политички разноврсна, исцепкана на подручја старих епископија, имала је многе мање, локалне радионице које нису потпадале под контролу једног мецене владара. Уметност оних македонских области које су до Душановог времена биле у границама византијског царства била је богато диференцирана: у њој су стварали цариградски и солунски мајстори и локални сликари из провинцијских градова, који су радили за скромније наручиоце: ситно племство, чиновништво и за градске и сеоске цркве.

Утицај локалног грчког и грецизираног племства из Македоније на српско било је — и у области уметности — очевидно снажно. Већ од првих година Душанове владавине ничу племићке задужбине. Око 1332—37. жупан Брајан подиже и живопише Белу Цркву Каранску, 1337. госпођа Даница подиже Љуботен, око 1341. деспот Оливер подиже Лесново. После дворске и црквене уметности појављује се племићка, и то одмах диференцирана према скали феудалне аристократије: на доњем делу лествице жупан Брајан са својим мајстором који тежи фолклорним облицима полусеоског сликарства, на врху лествице деспот Оливер, најближи сарадник Душанов, са својим мајсторима који су сасвим блиски тенденцијама и квалитетима дворских атељеа.

Бела црква Каранска отвара нам поглед у до сада најмање познату област старе српске уметности, у сликарство које је неговано у племићкој средини у северним областима.[226] Поворка ктиторских портрета, са ликом племићевог свештеника попа Медоша, показује како су изгледали мецене оне скромне уметности која је живела на имањима управника жупа. Изразито провинцијски карактер огледа се у сваком потезу каранског сликарства. Скромна унутрашња архитектура са зиданим иконостасом пружала је сувише мало површина сликарима да развију уобичајене циклусе фресака, чак ни ред великих празника није могао да стане на сводове црквице, због тога су завршне композиције стављане необично у тамбур кубета. Породични карактер црквице нарочито је истакнут у најнижој зони фресака, у западном травеју: шест чланова породице, жупан Петар-Брајан, његова жена, син и три кћери, сви су насликани у северном простору испред Богородице, којој је црква посвећена. Пуна лица Брајанових кћери, њихове високе круне са танким велом, њихове огромне наушнице и раскошне дуге хаљине показују одједном како су око 1332—37. изгледале наше племкиње у свој својој наивној лепоти; Брајанове кћери по изгледу и начину сликања неодољиво подсећају на средњовековне принцезе из дечјих цртежа. Иста инфантилност огледа се и у знатно сложенијим композицијама из Богородичиног детињства. Неки призори, на пример Миловање мале Богородице, покушавају да се приближе сликарству Милутинових мајстора; композиције иконографски личе на фреске из Краљеве цркве у Студеници, али је њихова сликарска обрада знатно наивнија, често беспомоћна. Фонетско исписивање имена и називи призора показују јасно полуписменост мајстора: св. Иринеј обележен је као **ѥринеи**, св. Стефан као **стѣпань**, Сусрет Богородице са св. Јелисаветом:

сьведоба марие вь цркве с саветои. Свежини тога народног језика одговара, у сликарској обради, живи, светли колорит. По богатству црвених, љубичастих, зелених и окер тонова ипак се осећа да су карански мајстори познавали оно сликарство које се у средњовековној Србији појавило после генерације класициста из Милутинове дворске школе. Брајан је своје мајсторе довео са јадранског приморја; то се може уочити по низу појединости, пре свега по језику натписа, а исто тако и по неким сликарским поступцима који веома подсећају на нешто млађе Дечане.

После 1337. године сликана је црквица Св. Николе у Љуботену у Скопској Црној Гори, задужбини госпође Данице.[227] Фреске у Љуботену веома се разликују од осталог нашег живописа из четврте деценије XIV века. Нова и веома систематски изложена тематика већ наговештава теме каснијег моравског сликарства. Наративни стил пун појединости и живих описа никако се не везује за углађени класицизам; брзо цртане и живо обојене композиције са много фигура инспирисане су минијатурним сликарством. Иако су горњи делови цркве срушени и зидови врло оштећени, може се — са доста сигурности — реконструисати број и распоред циклуса. У горњим зонама били су велики празници, поједине сцене из мука Христових (Тајна вечера, Христос се пење на крст) и илустрације догађаја после Васкрса (Мироносице на гробу, Јављање женама). У средњој зони боље су очуване фреске чуда: Чудо у Кани и разна исцељења: капетановог слуге (Мат. 8, 5—13); болесника од водене болести (Лука 14, 2—24); бесног, слепог и немог (Мат. 12, 22—27) итд. Са чудима мешају се илустрације поука: дванаестогодишњи Христос у храму (Лука, 2, 42—50), Христос и Самарјанка (Јов. 4, 6—28), парабола о свадби (Мат. 22, 1—14) и Матеј оставља царинску службу (Мат. 9, 9—13). У приземној зони, поред стојећих светих особа, насликан је цар Душан са царицом Јеленом и сином Урошем.[228] Реалистички детаљи овог сликарства прелазе некада у веризам: Христос-жртва на патени представљен је као дете које свети епископи Петар и Атанасије почињу да режу на честице; овакво драстично показивање деобе тела Христовог — евхаристије никада се касније не понавља у том облику.[229] Иначе, детаљ овчје мешине у Свадби у Кани, увек тачно показана ношња, посуђе и намештај, све је то описано брзо, скоро цртачки, више да попуни празнину него да створи илузију реалног. Horror vacui осећа се нарочито Т. 76
у сликању архитектуре у позадини — зграде су увек велике, компликоване и густо поређане једна поред друге. И нехотице се намеће идеја да је то сликарство настало у стешњеној архитектури македонских градова, у радионицама мајстора који нису били навикнути да замишљају догађаје под пространим сводом слободног неба.

Изразито оригиналан карактер има сликарство у Лесновy.[230] На месту где је раније постојао стари манастир Св. Гаврила Лесновског, са његовим гробом, подигао је деспот Јован Оливер 1341. године прво цркву арханђела Михаила, а нешто касније, после 1349. нартекс са куполом. И наос и припрата имају доста сложену, немирно рашчлањену унутрашњу архитектуру. Уски, високи, веома осенчени простори испуњени су живописом који се и тематиком и сликарском обрадом веома разликују од осталих наших фресака из прве половине XIV века. Целокупни лесновски живопис

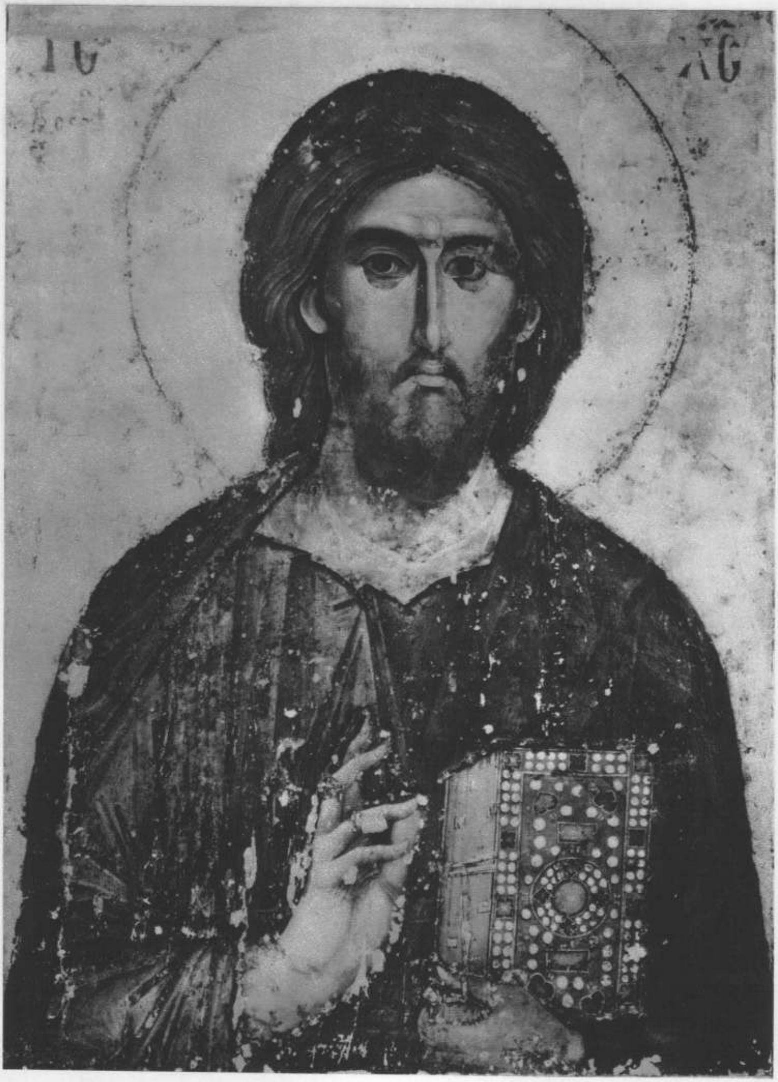
прилагођен је основној намени зграде, која је била замишљена као црква-гробница светог испосника. На најугледнијим местима десно и лево испред старе олтарске преграде, у посебним нишама, стављене су фреске: портрет св. Гаврила Лесновског и његова сахрана. У наосу су фреске распоређене у пет зона: у највишој циклус великих празника, испод ње циклус мука Христових, испод мука циклус поука и чуда Христових; у четвртој зони насликана су чуда арханђела Михаила, а испод њих фигуре у доста необичном избору: на јужном зиду свети испосници, на западном Стеван Немања, св. Сава, лево и десно од врата св. Петар и св. Павле и до њега св. Константин и св. Јелена; на северном зиду, почевши од запада, оба света лекара: Кузман и Дамјан, оба света Теодора, Тирон и Стратилат, св. Ђорђе, до њих деспот Оливер са моделом цркве, пред њим арханђео Гаврило, који са исуканим мачем чува аркосолиј св. Гаврила Лесновског. На ступцима који носе кубе насликане су фигуре у стојећем ставу, горе праоци и патријарси из Старог завета, у средини мученици и апостоли, а доле свети ратници, Богородица на престолу са Христом, крилати Претеча и св. Никола. У калоти куполе насликан је, као и обично, Пантократор, око њега небеска литургија, у тамбуру између прозора пророци, а испод њих, испод венца тамбура, попрсја четрдесет мученика; у пандантифима су распоређени јеванђелисти: у североисточном Јован, у југоисточном Матеј, у југозападном Лука, у северозападном Марко. У главној апсиди фреске теку у четири зоне, у полукалоти Оранта са Христом, испод ње Причешће апостола и испод њега — неуобичајено — Христос као Велики свештеник (μέγας 'Αρχιερεύς) у сакосу и омофору, иза трпезе, са херувимима и анђелима који му се клањају; испод Христа архијереја насликано је Поклоњење агнецу.

Четири циклуса и мноштво појединачних ликова утрпани су на зидове лесновског наоса. Истакнуте светле декоративне траке испод другог и четвртог појаса доста спретно подвлаче читкост, ритам и правац причања.

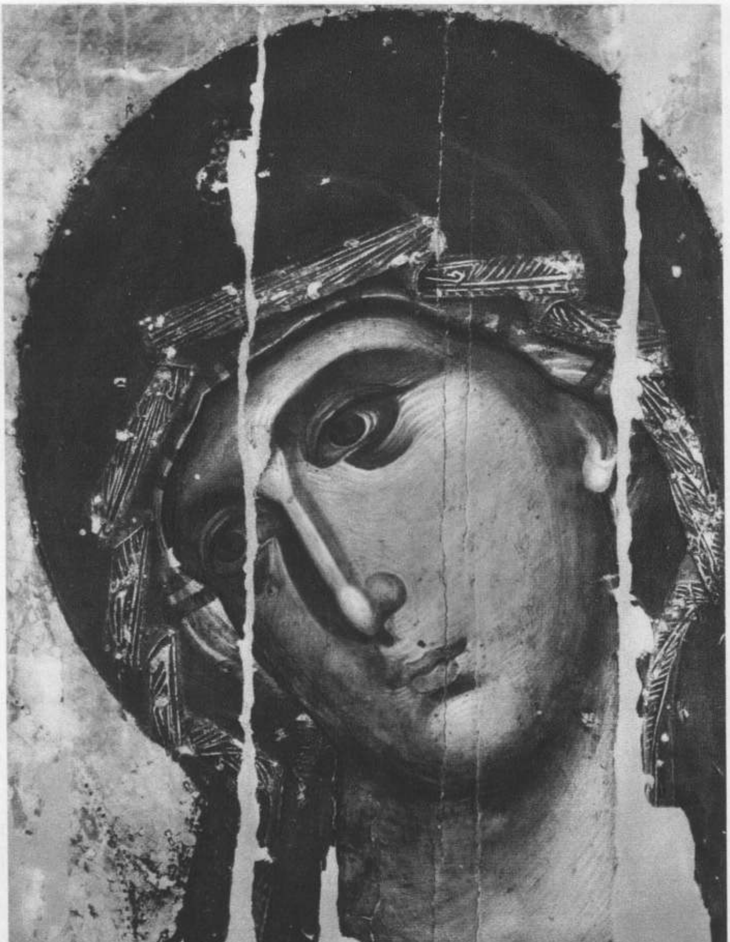
Наративни стил у српском сликарству раног XIV века имао је извесни призвук непријатне лакоће; сувише течан, скоро забављачки, у формалној обради декоративни начин сликања губио је постепено основне особине религиозне уметности: искреност и озбиљност. У Леснову одједном, са елементарном снагом ерупције, избија нови наративни стил, припрост и чврст, као оштра антитеза и дворском и племићком сликарству.

Садржина фресака у лесновском наосу није нарочито сложена. Теолошки су нове — вешто уметнуте теме о Христу-свештенику у олтарском простору, све остало само су исцрпне илустрације догађаја из Христовог земаљског живота и чуда Арханђелових. Садржина није нова, нити је избор сцена нов — али је свакако сам начин сликања — у оквиру наше уметности XIV века — необичан и веома усамљен.

Сцене из земаљског живота Христовог и чуда Арханђелових прилагођене су слову текста са фанатичном оданошћу. У старијем сликарству приказане догађаје тумаче прибрана, углађена лица, финих пропорција, складних гестова — у лесновском наосу на сценама се крећу људи грубих физиономија, неспретни, ћошкасти и



XXXIV — Хиландар, ризница, икона Христа Спаситеља, средина XIII века



XXXV — Хиландар, ризница, икона Богородице с дететом, детаљ: глава Богородице, средина XIII века

IC

7. ДЕЧАНИ, ИКОНА БОГОРОДИЦЕ СА ХРИСТОМ НА ИКОНОСТАСУ, ОКО 1350.

прости. Луткасти изглед фигура потенциран је наивним цртежом, погрешном анатомијом и тврдим облицима драперија. Призори у наосу подсећају на неко озбиљно позориште лутака; мајстори пластично описане фигуре никако не успевају да ставе на тло; људи лебде у ваздуху као да висе на неким невидљивим концима. Ранија мекоћа линија, кореспондирање ставова, међусобна условљеност покрета, сви елементи који везују формалну структуру слике, сасвим су поремећени. Композиција се саставља једноставним ређањем и гомилањем у оквир, не у простор. Структура слике као целине, у којој владају јасни односи између простора и тела, раздробљена је. Пластичне форме не губе своју пуноћу, али им недостаје простор. Од искиданих, пластично јасних детаља састављене су хаотичне, нереалне, фантастичне целине. И хаос и ред на фрескама лесновског наоса неприродни су; то је сликарство фанатика који игноришу стварност и траже утехе у неком далеком, жељеном свету. У илустрацијама чуда ово сликарство налази своје најзахвалније теме. Уколико је прича мање вероватна, илустрација је убедљивија. Доста је погледати како лесновски мајстор наоса слика чудо о арханђелу Михаилу и сараценској флоти: целе фигуре разних Т. 81 Б
димензија, попрсја и главе, бродови, једра и весла, стење, зграде и таласи нагомилани су на сцени тако да није остало нигде слободне позадине. Испод мишице арханђелове, у којој је огроман мач, насликане су лађе Сарацена; две су се изврнуле, док се трећа бори с таласима, на узбурканом мору виде се главе утопљеника и цели лешеви. Људи излазе из цркве и посматрају с чуђењем сараценског команданта који клечи пред византијским војсковођом. Сва хаотична маса облика ређа се као у откосима, којима даје правац замахнути мач арханђелов. Стално понављани низ полукружних линија преплавио је слику: мач, таласи, савијена пречка на јарболу, десни руб једра, доњи део стене — све је на исти начин и у истом правцу заобљено. Главни елеменат везе у композицији постаје линија, која попуњава површину, та линија тирански деформише облике прилагођавајући их равни и оквиру, она се не покорава простору, већ се као неки раскошно искићени рукопис само заплиће у своју калиграфију, трудећи се да све претвори у бизарни сплет линеарног. Сликарство лесновског наоса није настало, као стил, у Леснову, у њему се мешају недовољно срасли елементи старе, строге, источњачке, монашке уметности са остацима цариградског класицизма и фолклорним детаљима, нарочито у орнаментици. Неуједначено сликарство у лесновском наосу дело је групе извођача, у којој учествују мајстори неједнаке културе. Фини сликари ликова у најнижој зони благо моделишу главе свежег, светлог инкарната, са неочекиваним црвеним акцентима у осенченим деловима. Они су склони декоративним решењима и утрпавају у сваку слободну површину орнамент; њихови непомични ликови, веома везани за површину, делују као увеличане иконе рутинираних провинцијских иконописаца, који изводе бравуре стрпљивости у обради детаља; њихово дело је ктиторски портрет Јована Оливера, фино стилизован и стрпљиво исцртан лик, за који се без претеривања сме рећи да је најелегантнији лаички портрет у читавој византијској уметности XIV века.

Горње површине са композицијама сликане су брзо, оштро, без инсистирања на проблемима формалне лепоте. Иста озбиљност прожима и тему и сликарску обраду. То многоречиво сликарство изаткано је као ћилим по површини тврдим контурама, наглим контрастима светлости и сенке и бојама оштро убаченим у густо, тамно ткиво цртежа. Јаке контуре, нарочито на бледим лицима, дају главама болешљиви, етерични изглед. Та уметност скоро не познаје тонске прелазе — у лесновском наосу људска фигура често губи пластични облик и тежину, једино споредне личности, тамне пути и живљих гестова, задржавају понекада пуније форме. Иконографска обрада призора у лесновским наосу сасвим је сумарна; призори су представљени према уобичајеним решењима, али знатно грубље и краће него у црквама из првих деценија XIV века. Монументална композиција Успење Богородице сведена је у Леснову на најнеопходније учеснике. Живопис лесновског наоса чудна је мешавина монашке аскезе и примитивне склоности ка декоративном и најпримарнијем облику. Не улазећи у сложеност пропорције, компоновања, у финесе колорита и тона, лесновски старији сликари улепшавају своје фреске орнаментом где год им се пружи прилика, на одећи, на тканинама уопште и на слободним, неправилним зидним површинама, на оквирима и профилима.

Другог је карактера сликарство у лесновској припрати. Године 1347. лесновски манастир је постао седиште новоосноване епископије злетовске. Негде 1349. дозидана је припрата манастирској цркви, која је постала катедрални храм нове епископије. Ново, образованије свештенство, више уметничке и теолошке културе, бринуло се око израде сликане декорације у припрати. У матичним областима државе Немањића припрате су имале веома устаљену тематику изразито наративног карактера. У Македонији припрата постаје од краја XIII века, од нартекса у охридској Богородици Перивлепти, нека врста галерије теолошке учености. Те традиције настављају се и у Леснову.

Тематика лесновске припрате вешто је одабрана и систематски распоређена. Средњи део источног зида има најсложенију садржину: горе у темену свода, у базену, појављује се Богородица до појаса као извор живота;[231] испод ње насликани су, њени символи према визијама пророка: Лествице Јаковљеве, Неопалима купина, Шатор сведочанства и необично сликана Визија Језекиљева о вратима; место самих »врата затворених« илустрована је читава прича (Језекиљ, 44, 1—4); у наведеном пасусу говори се о томе како је Господ заповедио да источна врата новог храма остану затворена и да кроз њих може да пролази једино кнез »за кнеза су, сам кнез нека сједа на њима да једе хљеб пред Господом, кроз трем од ових врата нека улази и истим путем нека излази« — као »кнез« насликан је Христос како седи за трпезом на којој је хлеб, пред Христом је Језекиљ, а иза њега зграда с вратима изнад којих је медаљон са Богородичиним попрсјем. Иза полукруга символа насликана су у своду на зиду, сасвим горе, попрсја Богородичиних родитеља, испод њих Христос недремано око, у линети изнад врата наоружан арханђео Михаило на коњу, до њега десно и лево стојеће фигуре св. Теодора Студита и св. Јована Дамаскина, испод њих, на

довратницима, арханђели Михаило и Гаврило, опет у пуној ратној спреми, и до њих оба света Јована, лево Богослов, десно Претеча. На челима пиластара, испред оба св. Јована, насликани су Богородица Параклиса и Христос судија на престолу. Смишљенији распоред тешко би се могао замислити. Све личности које су концентрисане око врата стављене су на своја места: и Христос недремано око и арханђео као патрон цркве у линету и оба арханђела вратара уз довратнике, и оба Јована имењака деспотова. Остали делови припрате тачно су декорисани према функцији просторија. Североисточни компартимент, у коме се обављало крштење, украшен је циклусом живота св. Јована Крститеља. Јужни део, у коме су обављана опела, украшен је илустрацијама последњих псалама, који се читају самртницима.[232] На северни зид, испод свода на коме је показана слава Божија, према визији Језекиљевој (Јез. 1, 1—10) стављени су — у њиховој слави земаљској — Душан и Јелена са сином Урошем, а испод њих Оливер са породицом. У кубету је, као и у храму, Пантократор, а у пандантифима су, место јеванђелиста, четири велика црквена учитеља: Василије Велики, Јован Златоусти, Атанасије Велики и Григур из Назијанза. На западном зиду, испод свода на коме је Христос Емануило, насликани су у горњем појасу четрдесет мученика, а испод њих прича о женику и девицама. Доња зона била је резервисана за светитеље из далеких земаља, међу њима нарочито упадају у очи св. Јаков Персијанац, два света црнца: св. Варвар и св. Мојсије Египатски и доброћудни див св. Христифор. Т. 82-83

У том чудном живопису инспирисаном параболама, визијама, символима, стиховима и поукама светих отаца веома одређено место заузимају и портретисани представници земаљских, лаичких и црквених власти: чланови царске породице, чланови ктиторске породице и епископи злетовски. Смишљена и уравнотежена тематика лесновске припрате протумачена је одговарајућим сликарством: умереним класицистичким стилом, веома течним и углађеним, али без сувишног истицања спољашње, физичке лепоте. Срећним случајем, у лесновској припрати очуван је један савремени писани извор о уметничким схватањима мајстора сликара. На фресци Учење св. Јована Златоустог на свитку који лежи на пулту великог црквеног учитеља, исписана је »поука« сликарима, у којој се препоручује зографима да подражавају природу, али да је разблажују, темперирају идејама мудрости.[233] Стил фресака у лесновској припрати довољно јасно показује да је »поука« Јована Златоустог била заиста уметнички кредо мајстора; у њиховом искусном сликарству све је усклађено и одмерено и према потреби адаптирано. Тај класицизам преправљен за потребе вишег свештенства и репрезентацију власти, много се ослања на решења Милутинове школе — али у неким спонтаније изведеним детаљима показује доста темпераментан, бржи цртеж, који ће касније, између 1350. и 1370. постати нарочито жив и изразит. Углађенији и свакако више уметничке културе, нови мајстори деспота Оливера не утрпавају механички своје фреске на зидове. Они се држе стално програма који им је наручен, али се при томе помажу средством које су старији класицисти избегавали: они према потреби мењају формате ликова и композиција. На тај начин постигнуто

је јединство идејне концепције, али се није могла избећи разбијеност оптичког утиска. Лесновски примењени класицизам поникао је очевидно у средини образованог, вишег мирског свештенства и оног слоја црквених људи који су се окупљали на епископским дворовима. Сви реалистички детаљи у живопису лесновске припрате описују и тачно диференцирају ту атмосферу. Где год се укаже прилика, умећу се хорови певача у шареним хаљинама и са чудним тророгим шеширима, са диригентима (протопсалтима) на челу, бело свештенство са високим капама, монаси са црним кукуљицама, ђакони са свећама и кадионицама, епископи и весело друштво малих придворних ђака са великим књигама; једино у Леснову појављују се на фрескама и сликари у белој радној одећи — сав тај свет који је живео и зарађивао по црквама и епископским седиштима овековечен је на зидовима лесновске припрате. Према малом броју и скромном месту калуђера у тој галерији дворјана злетовске епископије, види се да монаси нису у њој водили главну реч. Уосталом, то се види и по млађем лесновском сликарству, које се сасвим одвојило од монашких схватања уметности.

Четрдесетих година XIV века у пространим областима Душановог царства осећа се јасна разлика између уметности севера и југа. У северним областима, у матичним земљама Немањића, цвета наративно сликарство, у коме естетски проб-
т. XXXIX леми форме и боје не играју нарочито важну улогу. На југу, у Македонији, појављују се нове тенденције, репертоар тема све се више скраћује, фигуре и композиције постају веће и све су исцрпније обрађене, и идејно и формално.

У црквеним круговима образованих прелата, који нису могли да избегну утицај ренесансе Палеолога, већ негде од четрдесетих година XIV века почиње да се кристалише ново сликарство, крутих облика, уздржљивог колорита, стил који се ослањао на традиције монументалног живописа из XIII века. Нови академизам, свакако цариградског порекла, појављује се у Македонији, у изванредно финој обради, у забаченој црквици Св. Ђорђа у Полошком.[234] У једноставној, мањој, једнобродној цркви са куполом сачуван је живопис који изненађује и висином естетских квалитета и необичношћу иконографских појединости. Избор и распоред тема у Полошком је уобичајен: на својим местима стоје празници и призори мука, а и декорација олтарског простора сасвим је стереотипна, једино што се, веома старински, на пандантифима појављују серафими, као у цариградској Св. Софији (и касније у Мистри); јеванђелисти се стављају на мање угледна места, на уске површине лукова, као стојеће фигуре. Картони композиција педантно су прилагођени површинама унутрашње архитектуре. Та хармонија нарочито се истиче на великој композицији Ваведење Богородице. Просторна композиција фигура у Ваведењу сасвим је необична: велика, горе полукружна површина перспективно је подељена на два простора, први план, као каква монументална ниша, опасан је полукружно масивном архитектуром; иза те необичне грађевине, у уском полукружном ходнику, распоређене су, лево мала Богородица коју храни анђео и, десно, девице које се у луку спуштају на главну сцену. Симетрична монументалност композиције изграђена је на сталном понављању

облих контура, облика и простора. Смишљена театралност вешто је подвучена издвајањем главних личности: у средини композиције стоје Ана и Богородица, а десно и лево благо повијене фигуре Захарије и Јосифа. Мала полукружна едикула из које излази Захарија и велика полукружна грађевина која доминира узете су из монументалног сликарства XIII века; слично је решена и архитектура на сопоћанској фресци Дванаестогодишњи Христос у синагоги. Вероватно је и сама основна тежња за одвајањем од уобичајене иконографске схеме позајмљена из уметности XIII века. Крупни облици и вешта композиција дају овом сликарству привидну монументалност — иначе сликарска обрада, конвенционална и искусна, прилично је сива, веома уздржљива у колориту и сва утопљена у дифузну светлост, која истиче крупне, пластичне облике. Са истом вештином обрађене су и остале композиције у Полошком. У иконографији полошких фресака испољава се склоност ка необичним решењима; у композицији Успеније Богородице Христос напушта свечани став, он излази из своје божанске мандорле која лебди усправно и сасвим се повија, приклањајући своје лице уз главу умрле мајке (La peint. II, Pl. CLI); још чуднија је иконографија великог Распећа. У средини на крсту распети Христос приказан је у исти мах и као победник смрти и као дародавац живота на заиста необичан начин: доњи, заоштрени део крста забада се у тамно тело персонификованог ада, који ширећи руке издише, док лево од крста, седећи на земљи, са зделом у крилу, загонетна персонификација хвата крв која тече из прободеног ребра Христовог.[235] Све остало на сцени Распећа не разликује се много од стереотипних решења. Лево је група жена: онесвешћена Богородица пада на руке жене која је придржава, док Марија Магдалена покушава мирисом да поврати свести изгубљену мајку. На десној страни стоји погнути Јован и иза њега Лонгин са штитом и подигнутом руком. Неспретно ретуширане сцене мука Христових нешто су живље у цртежу и више се иконографски везују за наративно сликарство из раног XIV века. У свему полошке фреске стоје усамљене у сликарству Душановог доба — оне свакако не припадају локалним мајсторима. По племенитости боје и цртежа, по вештини компоновања и прилагођавања унутрашњој архитектури, ове фреске спадају у боље примере зрелог цариградског класицизма из четврте деценије XIV века; оне су свакако дело престоничких мајстора, који су тражећи посла доспели чак до запуштених обала Црне реке.

Праву слику аутохтоне уметности из тих година пружају осредње фреске из градске охридске цркве Св. Николе Болничког, настале око 1350. У тој малој згради једино су боље сликани велики портрети на спољашњем, јужном зиду; све остало је обичан занатски рад.[236]

Непосредно после смрти цара Душана, 1355, живописан је Матеич, Богородичина црква у истоименом манастиру у Скопској Црној Гори.[237] Матеичке фреске рађене су слабом техником на танком слоју малтера, који је веома страдао од влаге. По садржини и стилским особинама фреске у Матеичу су најближе дечанском живопису. Исти је енциклопедијски, углавном наративни, тон у садржини и иста занатско-рутинерска, често површна, сликарска обрада. Иако храм није нарочито великих

димензија (22,50 × 13,50), живописци су успели да у њега сместе 13 циклуса. Три циклуса илуструју јеванђеље: (1) главне догађаје из земаљског живота Христовог; (2) чуда и проповеди Христа; (3) муке, смрт и васкрс Христа. Три циклуса су посвећена Богородици: (4) живот Богородичин до Христовог рођења; (5) последњи дани Богородице и њена смрт; (6) Акатист. Три циклуса илуструју легенде светитеља: (7) Живот Претечин; (8) Живот св. Димитрија и (9) Живот св. Антонија Великог. У посебним циклусима илустрована су (10) Дела апостолска, (11) Легенда о Абагару,[238] (12) Чуда арханђела и (13) Васељенски сабори. Поред набројаних циклуса постоје нарочито груписане сцене литургијског карактера, композиције са портретима, илустрација Дамаскинове стихире о Божићу (La peinture II, 50) и два генеалошка стабла: лоза Јесејева и искомбинована лоза Комнина, Асена и Немањића.[239]

Садржина фресака у Матеичу није нарочито компликована: извесне сцене загонетне су због тога што илуструју апокрифне приче са неидентификованим детаљима. Матеички сликари забављају необичном садржином, занимљивим облицима, раскошним ношњама и егзотичним појединостима (нарочито у сценама Акатиста). Т. 84, 88 Основне особине стила матеичких фресака лако су уочљиве: светла основа, брз, доста груб цртеж, јаки контрасти боја, плитак простор и слабо обрађен пластични облик.

Велико шаренило које влада у садржини матеичких фресака понавља се и у избору узора. Стилови оригинала према којима су рађени поједини одломци назиру се и кроз брзу и небрижљиву технику мајстора-занатлија. Циклус мука Христових представља најнаивнију варијанту сликарства у Матеичу; у сваком детаљу се осећа да је покушан тешко примењив поступак: механичко увеличавање минијатуре на формат фреске. Непрекидна трака брзог и ситног цртежа из илуминираних рукописа пренесена је на зид. Сиромаштво инвенције изазива досадно понављање. Фреска Распећа у Матеичу је пример те врло осредње уметности: простор је плитак, композиција је сведена на набрајање симетричних и идентичних елемената, изокефалија је спроведена као по концу, кулиса зида иза фигура тече као бескрајна трака. Према знатно бољим узорима изведене су фреске Богородичиног Акатиста (La peinture I, 137 b.). Простор сцене несумњиво је богатије обрађен, фигуре су постављене у два плана. У другом плану — иза ниске архитектонске кулисе — стављене су особе које се виде до појаса, као на фрескама у Милутиновим задужбинама; иза допојасних фигура сцена се продубљује у трећи план са фантастичном архитектуром. Изокефалија је напуштена; облици и пропорције нису нарочито племенити, али је цртеж пун свежих детаља — из оријенталног живота. Близина тешких турских времена нигде није толико наговештена као у Матеичу: камиле, турбани, кафтани и физиономије Турака виђени су, још увек, радозналим очима супериорних посматрача који уживају у егзотици једног непознатог света; после катастрофе на Марици 1371. турски амбијент се више не слика на нашим фрескама, нарочито не као идила преузета из оријенталних бајки. Исти оријентални амбијент понавља се и у сценама Дела апостолских. Слика Истока у Матеичу није дочарана само убацивањем појединости

— она често прожима читаву композицију на један веома импресиван начин: главе и руке сликане су тамно и пластично, светла одећа остављена је скоро у цртежу — тако фигуралне композиције у којима доминирају тамне главе и руке више подсећају на сунцем натопљене сцене источњачких базара него на призоре из Дела апостолских. Тај начин сликања приближава матеички живопис византијским минијатурама из зрелог XIV века, нарочито илустрацијама из млетачке Александриде и минијатурама са свитка Абагаровог писма из збирке Морган.[240]

Опадањем централне власти у српској царевини изменили су се и односи и квалитети и у области уметности. Богати феудалци, подижући своје цркве, успевају да ангажују за своје потребе првокласне мајсторе.

Још за живота цара Душана подигнута је Црква св. Николе у Псачи, задужбина севастократора Влатка, која је марта 1355. поклоњена Хиландару.[241] Преко десет година црква је стајала без живописа, тек негде после 1366, кад је Вукашин за себе приграбио титулу српског краља, Влатко је успео да набави, по свој прилици у Светој гори, живописце, и то највишег ранга. Између 1366. и 1371. израђене су, у скромној унутрашњој архитектури св. Николе у Псачи, фреске које изненађују својим уметничким и техничким квалитетом. Притешњени уским, тамним и неправилним површинама, мајстори севастократора Влатка нису могли да развију у пуној мери способности рутинираних фрескиста. Ипак су успели да спретним постављањем снажнијих сликарских акцената оплемене скучену атмосферу мале племићке цркве.

У доста старинском стилу академизованог класицизма сликане су изванредне стојеће фигуре Псаче: свети ратници, свети врачеви, монаси и испосници. Племенити колорит, утопљен у тамно осенчене пластичне форме, ефектно се одваја од тамноплаве позадине и зеленог пода, који залази дубоко у простор са високим хоризонтом. Лица скоро тонски решена у топлом океру са руменим и белим акцентима оштро су окарактерисана. У Псачи је сачувана једна од најлепших галерија фреско-портрета из друге половине XIV века: поред цара Константина и царице Јелене стоји крупни, доброћудни и неспособни цар Урош и поред њега лукави, мршави краљ Вукашин, први моћни племић који је успео да после века и по самодржачке владавине Немањића стави себи на главу краљевску круну. На јужном зиду стоје фронтално окренути, чланови ктиторске породице: стари брачни пар, књегиња Озра и седи кнез Паскач, Т. 85
са унучетом Угљешом између себе; отац и син, Паскач и севастократор Влатко крупан млађи човек тамне пути, подносе модел своје задужбине Псаче икони св. Николе (која веома личи на хиландарску икону св. Николе на полеђини Богородице Тројеручице); до Влатка стоји севастократорка Владислава, млађа црна жена са кудравом косом и отвореном круном, пред њом је њено најмлађе дете, а до ње већ одрасли младић, најстарији син Стефан. Седам чланова једне угледне породице укомпоновано је у декоративни групни портрет, у коме се талентовано повезуіу реалистички схваћене физиономије, помодни, педантно описани костими и строга одмереност става и геста. Портретни карактер осећа се на свим ликовима из

доњег појаса, нарочито на фрескама народних светаца: св. Саве, св. Симеона Немање и — свакако највише — на изванредном портрету св. Јоакима Сарандапорског.

Исто фино, искусно сликарство, богато диференцираних типова глава и гестова, још јаче долази до израза у композицијама, нарочито у сценама из живота св. Николе. У доста дубоком простору насликане су витке фигуре са широким, нервозним гестовима. Иако се на сценама не појављују многи учесници, оне нису осиромашене; напротив, призори се психолошки продубљују и сликарска обрада постаје племенитија.

Од живописа у Псачи остао је само торзо; од великих празника сачуване су једино фреске Благовести и Успење Богородице, а из циклуса Мука неколико тешко оштећених фрагмената: Молитва на Маслиновој гори, Издајство Јудино, Пут на Голготу и Скидање с крста. Најбоље је сачувана најнижа зона композиција, циклус св. Николе, и то свега шест призора: св. Николу одводе у школу, светитељ избавља морнаре, светитељ се јавља Евлавију, светитељ спасава три војводе од мача; св. Никола се јавља цару Константину и смрт св. Николе.

Посматране у развојној линији XIV века, фреске у Псачи представљају важну прекретницу — оне су први сведок парадокса који се збио у српској уметности после смрти цара Душана: са престанком сређених прилика у српском царству, престао је хаос у српском сликарству. Нове тежње ка сажимању садржине постају све јаче, истовремено се све већа пажња обраћа самој сликарској обради. Први кораци према сликарству виших квалитета обавезивали су у исти мах и на враћање. Већ у Псачи примећује се да се сликари инспиришу фрескама из раног XIV века. Племените пропорције, отменост покрета, консеквентна пластична обрада целе фигуре, све се то највише ослања на сликарство из Милутинових времена, али се у исти мах у ново сликарство уноси извесна интензивност, која се подједнако испољава и у спонтанијем замаху покрета, и у психолошком продубљивању ликова, и у немирној пластици облика и, нарочито, у жешћем и топлијем колориту. Кроз стари академски сиви и хладни класицизам, који је узет за основни узор, прострујао је нови живот, искренији и осећајнији. У односу на античке узоре, овај процес је значио коначно напуштање веза са класичном уметношћу. После 1360. ниједан каснији стари српски мајстор није се никада више вратио проблемима класичног сликарства.

Сликарство Псаче има своје пандане у живописима мањих племићких задужбина из истих година. Вероватно су сликари манастира Хиландара живописали црквицу Св. Стефана у Кончи, задужбину великог војводе Николе Стањевића; непознати сликари, ближи мајсторима из Псаче, израдили су фреске у Речанима (црква Св. Ђорђа) код Призрена. Св. Ђорђе у Речанима, подигнут пре 1348. (Гласник срп. уч. др. XV, 277, 280), приложен је касније Душановој задужбини Св. Арханђелима, у њему се налазио гроб непознатог војводе Б . . . (Записи и натписи, No 131), вероватно ктитора који је умро 1370, трећег децембра. Речански живопис, судећи по стилским особинама, рађен је негде између 1366. и 1370 године. Очуване су једино целе фигуре у најнижем појасу и незнатни фрагменти горња два циклуса: Великих

XXXVI — Хиландар, ризница, икна св. Пантелејмона, прве године XIV века

XXXVII — Хиландар, ризница, икона Ваведења Богородичиног, детаљ: девојка из Богородичине пратње, почетак XIV века

XXXVIII — Дечани, иконостас, Богородица с малим Христом, око 1340

XXXIX — Хиландар, (католикон) саборна црква, икона Богородице Тројеручице, наличје: св. Никола, средина XIV века

празника и живота и мука св. Ђорђа. Минијатурна једнокуполна речанска црква, добро осветљена прозорима на кубету, имала је распоред типичан за племићке цркве. Мали олтарски простор декорисан је обавезним темама, горе Оранта са Христом у медаљону на прсима, испод ње Поклоњење јагњету. На западним лицима источног пара пиластара очуване су фигуре Богородице Заступнице и Христа, које се са ликом Претече на јужном зиду везују за Деисис. Иза Претече стоје св. Ђорђе и оба света Теодора (Тирон и Стратилат). На северном зиду стоје опет свети ратници: Димитрије, Прокопије, Нестор и Меркурије. На пролазу који формирају западни пиластри насликани су св. Петар и св. Павле; они заузимају место у пролазу између минијатурног нартекса и наоса, као у Псачи и касније у црквама моравске Србије; на том вратарском месту стоје оба апостола већ у Жичи. Пажљиво сликани и чврсто моделисани Петар и Павле најбоље репрезентују квалитете речанских фресака. У западном простору насликани су, као обично, св. Константин и св. Јелена и поред њих пробрано друштво светих лекара и светица, лево свети Кузман, Дамјан и Пантелија, десно пет светица, међу њима, са лекарском боцом, св. Анастасија Фармаколитрија (ἡ φαρμακολυτρία).[242]

Муке св. Ђорђа у појасу изнад стојећих фигура, сликане су и компоноване доста тврдо, али живо и пластично. У целини, живопис у Речанима враћа се на сликарство из раног XIV века, технички солидно изведено, споро рађено, густом бојом. Пластични облици су веома раздробљени дубоким сенама и оштрим, белим рефлексима, боје су знатно живље него у Милутиновим црквама. Ово сликарство, оплемењено традицијама и новим хтењима, доста интимног карактера било је, изгледа, јако везано за иконопис и није се могло примењивати у архитектури већих димензија.

Ближе је било монументалном стилу сликарство већих племићких задужбина у јужним областима некадашњег Душановог царства. У северним, матичним областима српске државе уметност никада није била јаче идејно издиференцирана. Двор, од двора зависна и потпомагана црква и монаштво у њој неговали су разне гране уметности, које су се само у ретким моментима разликовале и супротстављале. Чак и у време Дечанског, кад су у српском сликарству ојачале клирикалне тенденције, црквена уметност разликовала се од дворске пре својим карактером, а не неком својом изграђеном идеологијом. Међутим, на југу, на ужој територији охридске архиепископије биле су оштро издиференциране сликарске школе по идејним правцима.

Нарочите идеје спроводили су кроз своју уметност мајстори у служби двора, своју идеологију неговали су мајстори при великим црквеним центрима (у седиштима архиепископија и епископија), а посебне идеје заступало је сликарство монашког, не придворног монаштва. Лаичка дворска група сликара у Македонији оставила је неколико занимљивих споменика, који се могу хронолошки и хијерархијски одвојити. Дворска уметност негована је по великим имућним манастирима, који су црпли углед и приходе из владарских привилегија. У Трескавцу, који је подједнако

обасипан поклонима византијских царева, Милутина и Душана, сачувани су најстарији примери нових систематски формулисаних целина у духу изразито придворне побожности. У северозападној куполи трескавачке старе припрате појавила се тема која је касније деценијама понављана и варирана по македонским владарским и племићким задужбинама. Идеје о небеским дворима и небеској хијерархији, већ раније толико обрађене у хришћанској и посебно византијској књижевности, нарочито су — поново — одјекнуле у ближој околини новог српског цара. Стара грчка способност ласкања, која је хватала у своје мреже римске цареве, заробила је и српски двор средином XIV века. Дволична игра са упоређењима земаљског и небеског двора дозвољавала је заиста смеле новости у иконографији. Лепота небеског двора изједначена је са лепотама земаљског: Христос Пантократор сликан је као цар царева у оделу византијског василевса, Богородица као царица, анђели као гардисти, а свеци као дворјани; небески становници изједначавани су изгледом са дворјанима, истовремено су земаљски дворјани изједначавани својом спољашношћу са становницима неба. У трескавачкој северозападној куполи изведено је до последњег детаља велико упоређење између небеске и земаљске власти. Два текста упоредо инспиришу сликаре: стихови 44/45 псалма о цару коме долази невеста на венчање и позната књига тзв. Дионисија Ареопагита о небеској хијерархији. У темену калоте је оштећено попрсје Христа-цара у царској одећи са круном на глави и крстастим нимбом у коме су уписана слова ὁ ὤν (ens), са сигнатуром: IC XC ὁ βασιλεὺς τῶν βασιλευόντων (rex regnantium). Око попрсја у кругу насликана је свечана тема подједнако инспирисана стиховима 44/45 псалма и текстом хијерархије; под Христом је празни престо (»престо је твој Боже вечан и непоколебљив« — 44/5,6), а десно до њега стоји Богородица са круном у царској одећи, опет тачно по речима псалма »с десне ти стране стоји царица« (44,5,9). Око Богородице, према хијерархији, распоређено је девет небеских хорова. Из првог реда: серафими, херувими и престоли, из другог реда: господства, силе и моћи; из трећег реда: начала, арханђели и анђели. ἡ πρώτη τάξις: θρόνοι, χερουβίμ, σεραφίμ; ἡ δευτέρα τάξις: κυριότητες, δυνάμεις, ἐξουσέαι; ἡ τρίτη τάξις: Ἀρχαί, ἀρχάγγελοι, ἄγγελοι. Испод небеских чета, у тамбуру кубета између прозора, свети војници мученици у дворској одећи, са великим турбанима, без оружја (св. Ђорђе, св. Димитрије, св. Теодори — Тирон и Стратилат, св. Прокопије, св. Меркурије, св. Артемије и св. Никита). Та разоружана небеска милиција инспирисана је стиховима 45/6,7 псалма »прекиде (Господ) ратове до краја земље, лук преби и копље сломи...«.

Само у годинама победа, после освајања, кад се ратовање чинило излишно, а мир могућ, могло се сложити тако самоуверено упоређење између земаљске и небеске царске славе. Душан је и себи и савременицима могао негде између 1345. и 1355. да личи на »божјег помазаника« из 45/46 псалма. Јаке тенденције ка упоређењима небеског царства са земаљским већ се осећају у Леснову. Христос окружен четама анђела и знацима зодијака показује се као космократор, сасвим у духу римских — и хеленистичких — представа о Хелиосу окруженом знацима зодијака и

персонификацијама годишњих доба. У Трескавцу та упоређења остају у истим идејама: Христос лебди као »rex regnantium« у слави небеске хијерархије — око њега круже хорови анђела, испод њих сјаје праведници »као сунце у царству оца својега« (Матеј 13, 43), а ниже њих одвија се дуги циклус минеја — сликаног календара.[243] Фреске објашњене стиховима псалама и дистисима Христофора Митиленског везане су у целину блиску литерарно-теолошким схемама Дантеове Божанске комедије, 28 певању Раја (38—135), у коме се описују кругови неба и анђеоски чинови. Нагомилане фреске коментарисане стихом дају целини неку мирну, ритмички монотону музикалност; ти стихови су певани и они у Трескавцу одјекују, као и на готским минијатурама небеске хијерархије, истом сладуњавом мекоћом: »Chori noneni resonant dulcedine meli...«[244]. У истој хармонији сродних религиозно-дворских представа варирана је свечана тема крунисања Богородице. La cour céleste — celestis curia — визија небеског двора подједнако привлачи сликаре цара Душана и његовог сина Уроша, мајсторе амбициозног Вукашина и илуминаторе опатице Кунигунде, кћери чешког краља Пшемисла Отокара II. Књижевни извори ових церемонијално уређених визија, у источном сликарству XIV века, полазе од псалама, од псеудо-Дионисија Ареопашког и апокрифног живота св. Василија Новог, али се често ослањају и на решења лаичке царске иконографије. У тој великој похвали земаљске славе — сличне небеској — учествују и моћни феудалци Душановог царства. Тема небеског двора понавља се 1361. у припрати Богородице Захумске,[245] око 1366. у наосу Марковог манастира[246] и 1384/5. у костурском Св. Атанасију.[247] У скраћеном облику са главним мотивом »с десне ти стране стоји царица« и светим ратницима у дворском оделу, та тема о божјем помазанику понавља се у македонским црквама, по снази инерције, до краја XV века.

Дворски и племићки живопис у Македонији није био стилски ближе дефинисан. Т. XLIX, а-б, XLI, XLII
У Трескавцу мајстори припрате држе се доста рутинираног сликарства, углађених пуних облика, конвенционалног колорита и цртежа. У целини то занатско сликарство одаје недвосмислено своје провинцијско порекло. Уметнички су исто тако занатлијски празни и мајстори у служби вишег свештенства. Фреске у капели Св. Григорија Богослова у охридској цркви Богородице Перивлепте из год. 1365. немају одређенији карактер нити одређеније квалитете. У годинама кад је у XIV веку био јак српски утицај — вероватно за цара Уроша — сликане су горње просторије охридске Св. Софије. Иконографски је у том ансамблу фресака нарочито занимљива декорација отворене припрате са три велика циклуса: Страшним судом, сценама из живота Јосифовог и илустрацијама канона на исход душе.[248] Македонско монашко сликарство из друге половине XIV века било је уметнички и идејно најкомпактније. Квалитетно неуједначено, оно је бар тежило одређеним идеалима. У наосу Заума (из 1361) и предњем делу цркве у манастиру Зрзу (из 1369) сликане су неспретне, велике монашке фигуре у доста сировом колориту. То сликарство, тежећи ка аскези и спиритуализму, негде од седамдесетих година XIV века, нагло се ослобађа стега традиција и кристалише се у живу, помало ироничну уметност, која у толикој

мери потцењује спољашњу лепоту изгледа посвећеног аскете да то већ прелази у карикатуру. Најсмелије фреске тога монашког стила сачуване су у долини Треске, на доњем слоју живописа црквице Св. Николе у Нири с краја XIV века.[249]

Одређене тенденције дворског, клирикалног или монашког сликарства ретко се испољавају јасно у већим црквама, у којима су сликале бројније екипе мајстора. Тако се, на пример, у главној задужбини Мрњавчевића, у Марковом манастиру, веома сложено укрштају елементи дворских и клирикалних схватања у стилу који је био много изложен утицајима приморских »грчких« мајстора. Фреске из Марковог манастира представљају најширу синтезу супротних тенденција у српском монументалном сликарству од 1355. до 1366.[250]

Датирање архитектуре и живописа у Марковом манастиру доста је несигурно. Уништени ктиторски натпис рђаво је преписан и не улива много поверења. Као оријентација може да послужи претпоследња композиција Богородичиног Акатиста. Према узору у Дечанима, где је место цара Ираклија у свечану поворку уведен Душан с породицом, и у Марковом манастиру је стављен цар Урош, са нешто млађим цртама него у Псачи — и без Вукашина, што би говорило за доба пре 1366; ипак се не може искључити могућност да су најнижи појас и фреске у припрати настали можда касније, у Марково време.

Тврдо, тамно и немирно сликарство Марковог манастира представља у историји српске уметности оазу и врхунац експресионистичких тежњи. Уметност наметљивог израза испољава се у овој цркви у две варијанте: у немирном и брзом површинском, линеарном, стилу издужених фигура — и у чврстом пластичном стилу компактних ниских фигура са главама изразито реалистичке концепције. Веома рашчлањене мрачне и високе површине зидова унутрашње архитектуре смишљено су декорисане по плану који је саставио неки учени теолог. Тематика фресака у Марковом манастиру компликована је и необична. Развијени циклуси наративног типа испуњени су свим могућим појединостима, нарочито у илустрацијама Мука (нпр. сценом шибања, која се у ужим грчким областима не слика). Али и поред те распричаности, по избору многих тема, поетичне и нарочито симболичне садржине, види се да је целина сликане декорације у Марковом манастиру прожета новим, веома суптилним теолошким идејама. У сваки део цркве унесена је идеја која и архитектури и простору даје посебно и ново значење. Садржина фресака делимично је распоређена према утврђеном обичају: у калоти главног кубета Христос сведржитељ, око њега анђели, између прозора тамбура, горе, пророци у стојећем ставу, под њима
Т. 86, 89 попрсја пророка, у пандантифима јеванђелисти, у сводовима велики празници, под њима циклус мука Христових проширен (на западном зиду) сценама Учења
Т. 87 и Чуда, под њима фреске Богородичиног Акатиста; у приземној зони фигуре у стојећем ставу. У нартексу, од обичних тема, циклус св. Николе, од рођења до смрти и четири сцене из живота св. Димитрија, патрона цркве. Необичност тематике фресака у Марковом манастиру почиње у олтару: Божанска литургија, управо церемонија Великог входа, спуштена је из калоте кубета у приземну

зону. У самом олтару Христос као велики архијереј обавља службу; испред олтарске преграде на северном зиду, Христос као цар царева, на престолу, прима необичну поворку коју предводи крунисана Богородица. Становници небеског двора у помодним костимима племића из XIV века стоје постројени у најнижем појасу, на северном, западном и јужном зиду. Светитељи обучени у дуге кафтане, са високим капама на глави, без оружја, само са палицама-жезлима тешко се могу познати — то смело актуализовање светитељског изгледа свакако је узбуђивало тадашње посматраче, навикле на устаљени иконографски изглед светаца, на њихову утврђену ношњу и атрибуте. У Трескавцу свети ратници у помодним дворским хаљинама били су високо у кубету у посебној, новој теми; у доњем појасу они су сликани на уобичајени начин, гологлави, у оклопима, са штитовима и мачевима. У Марковом манастиру ликови из небеског двора спуштени су у приземну зону, заједно са небеском литургијом, која је у Милутиновим црквама сликана горе, у кругу око Пантократора у главној куполи. Симболични смисао црквене зграде и декорације у њој из основе се изменио. Раније се инсистирало на градацији: призори ближе земљи представљали су земаљске личности и догађаје, призори у висинама — небеске прилике; у Марковом манастиру читава црква упоређена је са небеском црквом. Захваљујући тумачењима литургије, црква је замишљана као стан анђела у којој они учествују у служби. До које мере се то веровање у Марковом манастиру и сликом истицало сведочи један детаљ: на капителима стубова који носе кубе насликани су анђели у лету и везани ђаволи; по текстовима се могло тачно утврдити да су анђели стављани на капителе због тога што се веровало да они на почетку литургије скидају »врхове црквене«, а на завршетку опет покривају.[251] Иконографски су нарочито вешто и оригинално компоноване горње фреске унутрашње припрате, које показују гозбу Премудрости[252] у горњем Јерусалиму, хорове праведника, небеску војску и небеско Христово вазнесење — све према апокрифном житију св. Василија Новог, према тексту у коме је описана и показана свечаност у приземном појасу наоса: небеска литургија, крунисање Богородице и преоблачење светитеља у дворске ношње. Са овим изменама у олтару, наосу и припрати живопис у Марковом манастиру добио је сасвим нов изглед и садржину, оригиналну концепцију, веома усамљену, која се касније само у фрагментима понављала.

У Марковом манастиру радила су два мајстора с помоћницима. Иако су им слике на неким местима измешане, може се тврдити да су радили истовремено. Први сликар (мајстор Акатиста, Великог входа, Успења Богородице, Христа-Лозе с апостолима) има енергични цртеж, служи се јаким контрастима светло-тамног и издашно примењује линеарно-орнаменталне детаље. Његово сликарство је сасвим блиско фрескама календара у Дечанима; он је или ученик некога од млађих дечанских мајстора или је и сам радио у Дечанима. Пластичност и чврстоћа облика на овој групи фресака у Марковом манастиру истакнути су максимално. Консеквентна сликарска обрада људске фигуре, драперије, намештаја и архитектуре даје уметности овог мајстора необично високе квалитете; све је исликано до краја, ништа није

Т. 91

само назначено, наговештено, прескочено или занемарено. То сликарство јаких акцената веома тврдо и педантно репродукује облик, који сам по себи не тежи формалној лепоти; у њему је старачка физиономија веома споро, скоро натуралистички описана нарочито честа. Контраст између ружноће лика и лепоте сликарске обраде даје неким фигурама у Марковом манастиру неочекиване ефекте. Уметничко сублимирање ружноће било је страно византијској уметности. Лепота, свечаност и озбиљност физиономије доминирале су у византијском сликарству и на ликовима старих пустињака. У Марковом манастиру појављују се, сасвим изненада, потпуно нова лица: ружни старци са огромним носевима, малим, жмиравим очима и великим
Т. 90 устима; они се понекад лукаво смеше на гледаоце. Св. Власије — дубровачки св. Влахо — у Марковом манастиру личи скоро на карикатуру: неправилно лице богато моделисано, бујна брада, сва у ситним таласима, подсећа на брадате светитеље с готских дрворезних олтара; лукави осмејак развукао је цело лице у обешењачку гримасу; то је веома честа физиономија у готској уметности западне Европе. У нешто старијем сликарству у Дечанима, у припрати, има ликова на којима је готска црта доста бојажљиво испољена у ставу, у облицима тела и у физиономијама. У Марковом манастиру је иста црта много јаче подвучена једино у облицима и изразима неких лица — иначе готских елемената у самом начину сликања нема.

Присуство готике и западних схватања у уметности Марковог манастира јавља се више у крајњем изразу стила, на сличан начин као и на мозаицима у крстионици млетачког Св. Марка. Процес стварања тог сликарства постаје нарочито јасан кад се упореде фреске из Марковог манастира и одговарајући мозаици у крстионици. То су дела медитеранских »грчких сликара« (pictores graeci), који сликају »на грчки начин« у Млецима и по читавој источној обали Јадрана, нарочито по градовима, који су имали сталне занатлије и који су према наруџбини — сликали и у старом и у модерном стилу, као последњи посредници између уметности Цариграда и Запада. Зависност Богородице која тужи за умрлим сином (у сцени Imago Pietatis) од италијанских узора није усамљена у Марковом манастиру. Сцена Крштења у Марковом манастиру веома подсећа на мозаик Крштења у баптистерију; иста сродност испољава се и у призорима поклоњења мудраца. Ипак, све то упоређење не упућује на обична позајмљивања и једноставне директне контакте. Контрастне, живе и изразите фреске првог мајстора у Марковом манастиру уметнички су на вишем нивоу од доста неспретних млетачких декоратера у баптистерију. Већа изложеност наших мајстора византијским утицајима позитивније је утицала на квалитет њихове уметности.

И поред богатог материјала у коме је изведено, млетачко Поклоњење мудраца делује празно и неспретно. Аноним краља Вукашина знатно богатије и уметнички консеквентније изграђује своју варијанту исте теме. Композиција (као илустрација петог икоса) сва је остварена у контрастима. Као што су јаки сукоби између светлог и тамног у моделисању, исто су тако јаки контрасти између малог и великог, облог и оштрог, правог и положеног; ту нема више играња симболиком у градуирању

формата — први Христос сувише је мален према телу, нарочито према руци своје мајке. Ритам контраста тече онако како то конструкција слике захтева а не личности представљене на сцени. Мудраци пред Богородицом стоје као патуљци. Положаји њихових капа немирно се оцртавају на фантастичној позадини: прва је окомита, друга је положена, трећа опет усправна; прва је светла — због тамне позадине, друга је тамна, јер је позадина иза ње осветљена, трећа опет светла. На самим лицима ти су контрасти још јаче испољени: ако је први голобрад, други је до њега космат, ако је један сед, други је црн, ако је једном коса потпуно глатка, другом је сасвим коврчава. Необична јасност сликарског поступка и смишљено спровођење ефеката доминира на овим фрескама из Марковог манастира. Диспропорције и анатомске наивности само су привидне грешке овог сликарства, оне су веома смишљено убачене у ткиво слике, оне су као део целине неминовне, без њих стил не би био оно што јесте — не би имао ни волумена, ни простора ни карактера.

Сликарски језик другог мајстора у Марковом манастиру ослања се на цртеж, боју и јаке контрасте већих површина светлог и тамног. Подређивање детаља општој целини спроведено је до крајњих граница. Линија доминира над обликом, она слободно тумачи широки покрет веома издужених тела. Ритам светло-тамног не тече по пластичној материји (као тумач пуних облика); светлост и сенка нису баш значајни за другог мајстора — он изграђује слику слагањем великих светлих и тамних површина; ширина и брзина потеза другог мајстора највише импонују у илустрацијама драматичних сцена. Плач мајке над побијеном децом витлејемском спада у најпотресније фреске нашег старог сликарства. Рахила као символ цркве подигнута је у високу сферу општости; тај Ecclesiae ploratus ex filiis и као формални израз савршено је упрошћен и ефектан.[253] Две особине нарочито су карактеристичне за другог сликара у Марковом манастиру: његове су фигуре дуге, мршаве, малих округлих глава и веома живих гестова; његов начин компоновања врло је једноставан и ефектан, он намерно избацује фигуре у први план, симетрично их распоређује, главним учесницима радње увек даје широке, необичне ставове и гестове; архитектонска позадина на његовим фрескама често је пробијена великим отворима кроз које се појављују до појаса видљиве фигуре, тако се у простору иза архитектуре — који је раније био пуст и у који су се понекада стављале ципресе — појављују личности, и то главне.

Мајстори из Марковог манастира јасно се разликују; сваки од њих има свој консеквентно изражени стил. Заједнички им је ипак наметљиви израз. Њих двојица као да се такмиче који ће привући више пажње. Све што изазива јак утисак искоришћено је до максимума; на фрескама првог, пуни тешки облици, бујна декорација и необичне физиономије; на фрескама другог, фантастичне силуете егзалтираних гестова и драматична али једноставна композиција; муке Христове другог мајстора изгубиле су свечану достојанственост, оне личе на глуму у популарном позоришту, у којој се све дешава на просценију, што ближе гледаоцима.

Експресионизам оба мајстора из Марковог манастира сасвим је у духу једне одређене тенденције византијског сликарства из 1350—1370. И фреске из бугарске пећинске цркве у Иванову из тог доба теже експресивности. Драматични немир прожима тих година и минијатурно сликарство и иконопис. Ипак се начин сликања мајстора у Марковом манастиру веома одваја од чисте византијске варијанте експресионизма. У Византији, нарочито на сјајним фрескама у Иванову, целокупна структура слике остаје у концепцијама претераног класицизма (у духу цртежа из Утрехтског псалтира), поза и наметљив гест остају у оквиру однеговане античке театралности. Сликарство Марковог манастира је плебејски жестоко, робустно и врло гласно — у њему има сировости из западњачких, можда управо наших, приморских »приказања« мука Христових. Ипак, то стално присуство сасвим овоземаљског језгра у целом живопису у Марковом манастиру имало је у себи чудну искру снажног одушевљења које је могло лако да се пренесе у описе свечаног и визионарског.

Приморски живопис у Марковом манастиру представља најдубљи продор ове гране нашег средњовековног сликарства у унутрашњост Балкана. Скривен у околини Скопља, он, као и Дечани, пружа необично занимљиву слику о уметничком животу нашег приморја у XIV веку, о оном сликарству које је у налету посттридентског расположења у Далмацији и Приморју збрисано као застарело и шизматично. Упоређене са дечанским, фреске у Марковом манастиру, и поред занемарене форме, значе извесну новину која је у дечанској припрати тек наговештена — нови, још слободнији смисао за оштри израз или за пуни облик, или широки експресивни гест.

Историјски догађаји спречили су даље цветање овог изданка увезене уметности. Маричка катастрофа 1371. имала је одјека и у историји старог српског сликарства. Племство, које је било најжешћи носилац политичког партикуларизма у јужним областима некадашњег царства, покошено је на Марици. Њихове области су почев од тих година постале жртве сталних турских освајачких похода. Само у неприступачним клисурама македонских река настављена је уметност у манастирима пустињака који су бежали и од света и од турске опасности. У једној од таквих скоро неприступачних црквица, у Св. Николи у Нири, над Треском, задржала се у живопису чудна симбиоза монашког и племићког сликарства.[254]

По фрагментима који су се појавили испод каснијег живописа из турског периода види се да је црквица имала фреске у којима су с грчким карактеристикама настављене (и то у минијатурним димензијама) експресионистичке тенденције у у духу фресака у Марковом манастиру. Оба супротна света: дотерани свети ратници у помодним хаљинама и свети оци са главама чудака, појављују се као и у Марковом манастиру и у Св. Николи на Нири. Разлика је само што испошћени оци на фрескама у овој пустињској црквици, слични прегладнелим птицама, имају изразито оријенталне физиономије; то су већином пакосне карикатуре Грка. Грчки карактер овог сликарства потврђује се и натписима, без изузетка грчким.

т. 92

XL — Хиландар, ризница, икона светих ратника Теодора, Тирона и Стратилата леви део, око 1360–70

XLI — Софија, Народни музеј, двострука икона из манастира Поганова код Пирота, лице, Богородица и св. Јован Богослов, детаљ: Богородица, касни XIV век

8. ХИЛАНДАР, ЈЕВАНЂЕЉЕ ВОЈВОДЕ НИКОЛЕ СТАЊЕВИЋА, ЗАГЛАВЉЕ ЈЕВАНЂЕЉА ПО МАТЕЈУ, СРЕДИНА XIV ВЕКА

У мутним временима између маричке и косовске битке (1371—1389) почело је полагано кристализовање новог, последњег политичког и уметничког центра средњовековне Србије. У Поморављу кнез Лазар почиње да се истиче као најјачи представник централистичких тежњи у хаосу партикуларистичких амбиција осталих племића. Захваљујући преговорима које је успешно привео крају старац Исаија 1375. године, скинуто је проклетство са српског царства, са цркве и са свих изопштених. После измирења у Цариграду призната је српска патријаршија, а свечани чин измирења, уз присуство двојице делегата Цариградске патријаршије поновљен је у Призрену. Давно прекинуте везе са Цариградом, црквене и уметничке, биле су поново успостављене, највише заслугом кнеза Лазара и Вука Бранковића.

Живот у изопштеној цркви није, свакако, повољно утицао на уметничке прилике. Нормализовањем односа са Цариградом наступило је олакшање; вероватно није гола фраза она реченица на крају Живота патријарха Саве »опростише цара Стефана, Јоаникија патријарха, и Саву патријарха, и цара Уроша, и све мале и велике, јер се сјединише удови ка глави, и црква опет доби своје благољепије«.[255] Нови уметнички израз тога благољепија почео је да израста у северним српским крајевима у Поморављу, области која је била језгро државе кнеза Лазара, Стефана Лазаревића и Бранковића. У којој мери се почетак нове, моравске уметности везује за догађаје око измирења цариградске и српске цркве, види се по вести из Срећковићевог родослова, у којој се изричито вели да је кнез Лазар почео да зида Раваницу после сабора у Пећи одржаног 3. октобра 1375. године, кад је, после измирења са Грцима и смрти патријарха Саве, изабран нови патријарх Јефрем. Ново поглавље старе српске уметности почело је у сасвим новим географским и историјским условима. Она политичка и друштвена основа која је постојала кад је уобличавана српска монументална средњовековна уметност срушена је крајем XIV века. Централистички уређена држава, под династијом која је имала амбиција да се такмичи с Византијом, распала се после смрти цара Уроша. Животни идеали породице Немањића израстали су у атмосфери континуитета и развоја у средини која је била дубоко побожна, али у исти мах лаичка и ратничка; политичке и културне тежње Немањића често су се поклапале са тенденцијама обнове антике у Византији. Узори из антике били су блиски генерацијама Уроша I, Милутина и Душана. Догађаји из тадашњих ратова сами су наметали паралеле. Кад Данило вели да је Милутин нови Александар Велики, то није сасвим празна фраза ласкавца — краљев историчар само истиче да је његов владар проширио границе и преко Македоније. Уметност која је показивала атлетске фигуре, наоружане војнике и свечаности у царском двору одговарала је својом садржином и својим монументалним изразом идеалима Срба ратника у време њихових освајања; та је уметност била њима блиска пре свега својим мушким карактером. У широком луку од херојског монументалног стила, преко раскошне т. XXVII-XXVIII свечаности фресака из прве половине XIV века, старо српско сликарство тежило је ка новим идеалима. Контакт с антиком губио се, јер су се губиле и сличности са њом у животу и схватањима средине.

Ако се у крупним линијама обележе етапе сазревања слике у старом српском живопису, тада поједине фазе развоја постају заиста лако уочљиве. У најстаријој српској уметности, у украсу рукописа, орнаменат везује слику; стилизована линија — и кад описује живу или мртву материју — простире облике у раван и везује их за површину; то су слике без позадине. У монументалној уметности XIII века фигуре конструишу слику. Велика људска фигура, пластично схваћена, доминира у плитком простору који је затворен претежно неутралном позадином. Архитектура, ако је
т. XXV-XXVI насликана, или стоји као играчка иза дивова, или служи као монументални оквир човечјем лику. Првих деценија XIV века јављају се новине: знатно мања фигура смешта се у доста компликовани простор који је описан архитектонским кулисама. Постиже се декоративна, хармонична повезаност човечјег лика са простором око њега.

Крајем XIV века и првих година XV века неки мајстори, они који су најдаље одмакли од традиција, стварају слике на тада сасвим нов начин: простор постаје основа слике; фигура губи доминантан положај, архитектура у односу према човеку добија скоро реалне димензије.

Тако је развојна нит у старом српском сликарству текла као у светској уметности. Мењање структуре слике хронолошки се поклапа са великим менама које су се збивале у средњовековном сликарству остале европске уметности. Три основна типа слике: површински, пластични и просторни, имала су своја основна средства изражавања. У првој, варварској фази доминирала је линија, у другој, класичној фази, уравнотеженој, одмереној и добро смишљеној, све је било везано — линија је била условљена законима фигуралне композиције, светлост и сенка биле су пригушене, да би се истакла пластичност, боја се покоравала облику и линији. Тек у трећој, касно-средњовековној фази попушта строга античка међусобна условљеност линије, боје, облика и простора. Ослобођени простор, као основа слике, пружио је нашим мајсторима из касног XIV века нове могућности изражавања. Фигуре сведене на формат обичних људи почињу да се потчињавају једној знатно шире схваћеној целини — простору, у коме слободније живе и линије, и облици и колорит. Сликарство је изгубило читкост и монументалност — изгубила се звонкост колорита, нестале су тешке, стабилне фигуре. Античке уметничке традиције, које су сачињавале главни резервоар свих подесних и привлачних сликарских решења на старијим српским фрескама, постепено су напуштене. Појавила се нова лепота, слободнијих, свежијих међусобних односа, кроз које се нешто јаче успоставља веза са живом стварношћу. Док су у старијем, монументалном сликарству изражајна средства доминирала над природним облицима, од последњих деценија XIV века све се чешће јавља сличност насликаног с природом.

Једном срушена античка основа старијег српског монументалног сликарства никако се није могла поново успоставити. У почетним облицима сликарства елитне групе дворских мајстора у Поморављу било је извесног враћања класици, али не више античкој већ, посредно, византијској класици из X-ог века. Обожавање антике, у оквиру византијске културе, било је везано за високи тон царске политике у уметно-

сти. Реакција на та схватања избила је у средњовековној Србији у племићким редовима. Све јаче истицање индивидуалног у сликарству, јавило се у провинцији у средини племића, који су се осилили у време размаха њиховог партикуларизма. Антика, у ствари псеудо-антика западних феудалаца, живела је на дворовима оног дела српског племства које је било највише прожето политичким амбицијама западних феудалаца; то племство било је и економски и културно везано за приморске области и било је, у суштини, једини носилац типичне средњовековне, ритерске културе код нас. Касна српска ритерска књижевност и уметност имала је сасвим западноевропска схватања античке прошлости. Тројански јунаци и двор Александра Великог представљени су у књижевности и у сликарству српског витешког друштва на измаку средњег века као источњаци у фантастичној одећи који се ипак понашају као западноевропски ритери.[256] Та нова слика антике у српском касном средњем веку вршила је посебни утицај на нашу стару уметност. Стари класицизам инспирисао је водеће мајсторе, нови псеудокласицизам живео је у типично провинцијској, феудалној, лаичкој уметности, у оном наивном сликарству које је већ тежило шаренилу фолклорне уметности. Ликови царева и царица у рукопису изгореле београдске Александриде највише су подсећали на смешне декоративне фигуре играћих карата.

Тек последњих година све се више уобличава једна нова, до сада непозната, мала област српске уметности која стоји на граници између сликарства и уметничког заната. Чини се да је српско племство у Поморју у породичним круговима неговало посебне доста архаичне културне традиције. У тим крајевима племићи се јављају као заштитници књигописаца и власници малих библиотека; чињенице се све јасније повезују: крајем XII века кнез Мирослав има свога ђака Глигорија, који му пише Мирослављево јеванђеље, почетком XIII века кнезу Вукану пише монах Симеон Вуканово јеванђеље; у XIV веку нарочито се истичу три племића љубитеља Т.XXIII-XXIV
књига: Дивош Тихорадић, племић из сплитског залеђа (из око 1330), за кога је писано Дивошево јеванђеље,[257] Бранко Младеновић (из око 1346), за кога је писан Псалтир Бранка Младеновића[258] и Никола Стањевић, Душанов велики војвода, за кога је писано Стањевићево хиландарско јеванђеље.[259] Уметност мајстора који раде у XIV веку за принчеве љубитеље књига није уједначена: Дивошев илуминатор слика фантастичне, живо обојене иницијале, који воде порекло из романске минијатуре XII века, али који се ипак повезују и са примењеном уметношћу из раног XIV века; шарени (црвено-зелено-жути) иницијали Дивошевог јеванђеља састављени су од фантастичних животиња и наказа, које се истих година клешу на порталима и прозорима дечанске цркве. Писар Јован убацује у псалтир Бранка Младеновића цртеже фантастичне архитектуре, док учени и искусни илуминатор Теоктист слика у Стањевићевом јеванђељу, сасвим у духу раскошног цариградског стила, иницијале и заставе емаљно-светлих боја утопљених у златне контуре. По разликама стила и квалитета у илуминацији српских племићких рукописа у XIV веку добија се утисак да је српско племство из западних страна, одлазећи у југоисточне области Душановог

царства на више положаје, постајало све амбициозније и у испољавању улоге заштитника уметности. Мали ктитори, власници шарено искићених рукописа, постају с
Т. XXII временом градитељи цркава и мецене иконописаца и фрескиста, али се њихова улога брзо губи; после наглог ширења долази до наглог повлачења, нарочито после маричке катастрофе 1371.

Иако су крајеви јужно од Скопља били ближи центрима византијске уметности, у њима се у току XIV века задржало конзервативно сликарство; вероватно због тога што је у тим областима било доста сликара-занатлија, који су као провинцијалци и сувише инсистирали на старим, наученим решењима. Северне области знатно су брже прихватиле новине. Та се разлика нарочито испољила у последњој четврти XIV века. Док се на северу, у Раваници, кристалише нови стил поморавске уметности, која ће прожети све облике од архитектуре и фреске до најситнијег орнамента у рукопису или у металу, на југу царује традиција; најугледнија тамошња сликарска група, окупљена око митрополита Јована из Зрза, негује углађени архаични, монументални стил који се ослања на сликарство из XIII века. Старе и нове тенденције боре се у српском сликарству скоро четврт столећа. Док водећи мајстори стварају фреске у Раваници, Каленићу, група митрополита Јована слика Андрејаш и Љубостињу, а још традиционалнији мајстори довршавају најлепшу антологију српског сликарства из касног XIV века — минијатуре у Минхенском псалтиру.

У Андрејашу су се сачували прелазни облици од оног сликарства које је, тежећи енциклопедијској свеобухватности садржине, скоро изгубило одређени облик и израз, ка новом стилу, који је сав био обузет естетским проблемима. Историјски посматране, фреске у Андрејашу представљају закаснелу уметност. Ипак, оне у развоју нашег сликарства имају сасвим јасно место — оне показују почетне облике реакције на неодређеност наративног, енциклопедијског сликарства. Први корак враћања на проблеме естетске природе манифестовао се у пробраности андрејашког
Т. XLV-XLVII живописа и у његовом ослањању на тадашњи иконопис.

Исте године кад се била косовска битка, 1389, довршио је своју задужбину Андрејаш, син Вукашинов и брат краља Марка.[260] Црквица-манастир, на улазу у теснац реке Треске, посвећена је апостолу Андрији Првозваном; у XVI или XVII веку првобитној цркви дозидана је припрата. Изнутра, изнад западних врата, сачуван је опширни ктиторски натпис. У олтару изнад нише проскомидије сачуван је натпис са именима живописаца, митрополита Јована Зографа и његовог помоћника монаха Григорија, изнад нише ђаконикона остао је натпис првог игумана Калиста Кирила; изнутра и споља око цркве, на траци изнад прозора, био је црвеном бојом исписан извод из даровне повеље манастиру, са набројаним селима и поседима. У временима несигурним и превртљивим Андрејаш се трудио да бројним натписима што сигурније очува успомену на себе, на људе који су подизали и украшавали манастир и да исто тако осигура границе манастирског поседа исписујући их на зидове своје задужбине.

Црква, и поред малих димензија, има прегледне површине за сликану декорацију. Унутрашња архитектура, са три велике конхе и кубетом које даје обилно освет-

9. ХИЛАНДАР, ЈЕВАНЂЕЉЕ ПАТРИЈАРХА САВЕ, ЈЕВАНЂЕЛИСТ ЛУКА И ПЕРСОНИФИКАЦИЈА ПРЕМУДРОСТИ, ДРУГА ПОЛОВИНА XIV ВЕКА

љење, подељена је фрескама које се знатно разликују од осталог српског живописа из тог доба. Пре свега, пада у очи велики формат фигура и композиција. Чудна мешавина интимности и монументалности струји кроз сликарство Андрејаша; ликови светитеља изравнати су са величином посетилаца; стоје на ниском сликаном постољу и толико су спуштени на величину и ниво обичних смртника, да се добија илузија да ће неки од апостола из певничких апсида закорачити у стварни простор. т. 96

Од циклуса сликане су само пробране композиције мука Христових и низ великих празника са Успењем Богородице. Призори без којих се раније није могао ни замислити живопис у црквама истих димензија изостављени су: Причешће апостола, илустрације чуда Христових и циклус Богородичиног живота. Ово смело скраћивање садржине изведено је очевидно намерно. Обична приповедачка исцрпност уступила је у Св. Андрији место новој исцрпности, која се испољила у извесној садржинској и естетској концентрисаности насликаног.

Доста је, на пример, само анализовати Тајну вечеру из Андрејаша, да се осети сва сложеност амбиција уметника који желе да кроз слику изразе суптилне теолошке спекулације и да истовремено засене гледаоце беспрекорном обрадом форме, која се показује у раскошној — и сигурној — лакоћи артистичке виртуозности. Призор је сигниран грчки и рађен је вероватно према неком старијем грчком узору ὁ δεῖπνος ὁ μυστικός. Као иконографска тема (Гласн. скоп. н. др., III, 63) сцена је састављена од сасвим разнородних елемента: старински је распоред главних фигура око стола — у облику сигме — Христос in dextro cornu, Петар in sinistro cornu, у средини Јуда (cfr. G. Millet, Rech. fig. 277-9); жива гестикулација апостола подсећа на Италију. И поред све живости детаља, фреска нема илустративни карактер. Аутор композиције инспирише се истовремено текстовима Матеја (XXVI, 20—29) и Јована (XIII, 23—25). Из Матеја је детаљ о дрскости Јудиној; као учени, теолошки додатак појављују се изнад апостола пророци Јеремија и Давид, обојица су узета из новозаветних текстова. По Матејевом опису Тајне вечере, Христос је подижући чашу цитирао место из Јеремије: »ово је крв моја Новога завета која ће се пролити за многе...« (Јер. XXXI, 31); по Јовану је представљен Јован на прсима Христовим и цар Давид са свитком на коме су исписане речи 41 псалма (9-ти стих), цитат о хлебу, који је, по Јовану, Христос рекао предсказујући издају: »који самном хљеб једе подиже пету своју на ме...«.

Ликови пророка са свитцима на којима су исписане речи које се односе на евхаристију дају читавој сцени символични карактер, није последња вечера насликана само као догађај већ и као свечани моменат оснивања причести, а све се везује за пророчанство из Старог завета да се докаже омиљена мисао о сагласности између Старог и Новог завета. То богатство садржине, која истовремено прича, поучава и доказује, изражено је раскошним и педантним сликарским језиком.

Углађеност и ученост сликарства у Андрејашу сасвим одговара друштвеном положају и култури аутора. Андрејашке фреске сликао је митрополит Јован са помоћником монахом Григоријем. О митрополиту Јовану сачувано је нешто историј-

ских података; био је унук монаха Германа, који је за владавине Душанове подигао манастир Преображења у Зрзу више Прилепа. За краљевања Вукашина и Марка манастир Зрзе држали су унуци ктитора Германа »преосвећени митрополит кир Јован Зограф« и његов брат Макарије зограф; значи да је митрополит Јован имао најмање два вешта помагача у својој сликарској школи: брата Макарија и монаха Григорија. Митрополит Јован био је жив још 1394, те године је завршио и потписао велику
т. XLIII икону Христа Животодавца за свој породични манастир Зрзе. Његов брат Мака-
т. XLIV рије радио је почетком XV века (1402—1405) фреске у Љубостињи, а 1422. насликао
т. 99 је велику икону Богородице, опет за породични манастир у Зрзу, који се тада већ налазио у рукама кметова некадашњих власника.[261] Црква у Зрзу много је преправљана. »Стражњој« цркви Преображења (задужбини Германовој ?) додана је 1369. »предња« црква ктитора Хајка, у монаштву нареченог Харитона, Стари храм, Германов, поново је живописан око 1535/36 (кад и храм у селу Зрзе), руком млетачког Грка Онуфрија, аутора фресака у цркви Св. Апостола у Костуру. Слабе фреске из 1369. у Хајковој цркви тешко би се могле приписати радионици митрополита Јована; међутим, вешто сликана мала фреска Преображења на западној фасади Хајкове цркве могла би се сматрати раним делом Јовановим; истој, његовој, радионици припада и веома потамнела деисисна плоча на иконостасу манастирске цркве у Зрзу. Мајстори из истог атељеа сликали су, вероватно, и најстарије фреске у олтарском простору липљанске цркве. Из исте школе био је и мајстор који је насликао попрсје св. Николе над улазним вратима у Цркву св. Николе у Прилепу.[262]

Остављајући по страни хипотетична приписивања, сама сигнирана и датирана дела: фреске у Андрејашу (1389), икона Христа из Зрза (1394), фрагменти фресака у Љубостињи (око 1402—5) и Богородичина икона из Зрза (1422) довољно прецизно репрезентују једну уметничку групу која се у сликарству тога доба јасно издваја од осталих тенденција. И у самој групи митрополита Јована издваја се као посебна личност Макарије, који нам је познат по касним радовима из првих деценија XV века. Водећа личност сликарске групе из Зрза био је митрополит Јован, који је са помоћником Григоријем дао, као своје ремек-дело, фреске у Андрејашу.

И без потписа Јована Зографа могао би се сагледати основни карактер Андрејашких фресака, њихова изразито елитна црта; то отмено и учено сликарство ипак нам постаје јасније кад знамо да је његов аутор један митрополит. Несвакидашња појава митрополита-сликара, који је истовремено водећи мајстор уметничке групе, високи црквени достојанственик и власник манастира са манастирским добром и кметовима, ипак није била, изгледа, усамљена. Митрополит Јован као уметник није аматер, напротив, он има и као теолог и као сликар високу културу, која се није могла стећи у Зрзу. Стилска сродност Јованове иконе Христа из 1394. са једном
т XLIII цариградском иконом Христа (сада у Лењинграду) наговештава могућност да је митрополит-сликар школован у Цариграду, и то у некој академији у којој су васпитавани кандидати за виши клир.[263]

Академски карактер Јовановог стила нарочито се испољава у његовој смишљеној компромисности, скоро дволичности. Растрзано супротним амбицијама, то сликарство је покушавало да истовремено импонује и теолошком ученошћу и углађеном формом. Стари арсенал монументалних облика и вешто компонованих сцена прихваћен је као сума и врхунац могућих решења; то сликарство, традиционално, свечано и немоћно у исти мах, кристалисало се, скоро замрзло, у облике који ће се касније — и после више столећа — тачно понављати као одливци. Необична и на први поглед оригинална декоративна архитектура андрејашке Тајне вечере поновиће се до последњег потеза на једној каснијој Тајној вечери из XVII века у Српској црквеној општини у Дубровнику. Сличан је случај и са андрејашком фреском Прање ногу. И њу је према неком заједничком узору поновио до последње појединости Теофил Крићанин 1527. год. у Цркви св. Николе на Метеорима.[264]

Из сличности андрејашких фресака са каснијим живописом смело би се претпоставити да је митрополит Јован школован у неком угледном центру у коме су били нагомилани и неговани стари узори. Расправљајући о почецима поствизантијске уметности, М. Хаџидакис је поставио привлачну хипотезу да је и после пада Цариграда патријаршијска школа доминирала и да је она извор такозваног критског сликарства. Сличност андрејашких најсуптилнијих композиционих решења са каснијим најбољим делима поствизантијског монументалног зидног сликарства говоре у прилог Хаџидакисовој претпоставци; чини се да је свечана цариградска патријаршијска уметност заиста послужила као узор најлепшим делима водећих грчких мајстора из раног XVI века, на пример мајстора Еуфросина, који у светогорском манастиру Дионисију слика 1542. попрсја апостола инспиришући се, и тако касно, делима из XIII века, као и митрополит Јован 1389.[265]

Искусна и уморна уметност митрополита Јована тешко се уклапала у развој српског сликарства и она је остала усамљена извршивши ипак, у одређеном тренутку, важан утицај. После хаотичне распричаности и стилске неуједначености појављује се оштра реакција: сликарство формално обрађено до последњег потеза. Формализам, тешка мана андрејашког сликарства, преображава се, у ретким тренуцима инспирације, у савршенство извесне спиритуалне експресивности, која је зрачењем унутрашње лепоте убеђења прекривала сву досадну, стрпљиву, улизану фактуру извођења. У тренуцима потпуне, ропске преданости идеји и служби, то сликарство великодостојника могло је да заблиста неочекиваном искреношћу и снагом. Незаборавне су главе небеских ратника св. Теодора, за које се и у натпису истиче да су οἱ στρατιῶται τοῦ μεγάλου βασιλέως — војници великога цара, Христа — главе које фасцинирају лепотом и озбиљношћу. У просеку, андрејашким мајсторима ретко је успевало да се попну до тих висина; они су се предавали знатно скромнијем уживању, показивању својих сликарских вештина. Митрополит Јован бира тешке ставове и сложене покрете да на њима покаже сву сигурност свога знања. Бирају се компликовани архитектонски облици. Андрејашке фреске су у суштини сликарство облика који теже мртвилу и скоро фантастичном умножавању. Место две архитектонске кулисе,

т. 97

стављају се три. На Тајној вечери трпеза је претрпана: три зделе, два свећњака, боца, хлепчићи, мркве, убрус... осећа се у сваком детаљу да уметници желе да засене гледаоце вештином и количином свог посла. Облици су описани са исцрпношћу до тада невиђеном у старом српском сликарству. Све је сликано спором техником, претежно al secco, потези четке су растрвени, фреске су технички толико дотеране да се могу — као и иконе — посматрати сасвим изблиза. Колорит, раније жив и контрастан, сав је у сиво-плавим тоновима, кроз које местимично пробијају нешто живљи акценти жутог, тамноцрвеног и љубичастог. Најјачи ефекти постижу се контрастима светлости и сенке. Док је раније, у првој половини XIV века, сенка набацивана у широким нагло оивиченим површинама, а светлост у благим преливима, у Андрејашу су сенке веома меке, а светлост је нагло истакнута као оштри рефлекс. Овим мењањем начина сликања светлости и сенке материја и инкарнат добили су у Андрејашу нарочити изглед: лице, руке и ноге имају чврстоћу и сјај стакла, а тканине блештавост свиле. Већ на андрејашким фрескама почиње да се разлива она фантастична, иреална светлост која ликове обавија чудним сумраком »въ примрáк... непрестѹпнаго свѣта«, као што се тада певало у службама новопосвећених испосника.[266]

Хладна отменост Јованових фресака остала је усамљена у неприступачној клисури Треске. Сликарство његовог брата зографа Макарија из првих деценија XV века већ се много удаљило од престоничке углађености. Макаријево сликарство — судећи према малобројним фрескама у Љубостињи и икони Богородице Пелагонске, било је већ прожето провинцијским цртама, чак и извесним знацима посељачености.

Изразито провинцијски карактер показују фреске у Новој Павлици. Племићка задужбина браће Стевана и Лазара Мусића, подигнута око 1397—98. посвећена је празнику Ваведења и била је у почетку женски манастир. Живопис Нове Павлице био је под кречом све до 1932, кад га је открио Ђ. Мано-Зиси; коначно чишћење и консервацију извео је Завод за заштиту културних споменика Н.Р. Србије 1960.[167] Као и провинцијски мајстори раног XIV века, и сликари Нове Павлице показују свеж таленат и несигурно знање. Конфузност се нарочито запажа у хаотичном мешању стилског израза — иконографских узора и квалитета.

Грађевина веома племенитих пропорција, са централним простором наоса изванредне лепоте, покривена је фрескама од кубета до пода. Живопис Нове Павлице настао је после раваничког, али он и извором садржине и стилски припада прелазној уметности, као и Добрун; павличке фреске, архаичне и провинцијског карактера, довољно јасно илуструју стање у српској уметности у време кад се формирао моравски стил.

Борба између старог и новог осећа се већ у распореду и избору садржине. У калоти кубета је Пантократор, око њега Небеска литургија, испод ње између прозора тамбура пророци; у пандантифима јеванђелисти које инспиришу анђели; у сводовима и на полукружним, њима одговарајућим, зидовима фреске праз-

10. ХИЛАНДАР, ЧЕТВЕРОЈЕВАНЂЕЉЕ СА УМЕТНУТИМ ПОРТРЕТИМА ЈЕВАНЂЕЛИСТА, МАРКО, ИЗ 1362. ГОДИНЕ

ника; испод њих циклус мука, а испод мука чуда; ред композиција одвојен је од стојећих, доњих фигура фризом попрсја; у најнижем појасу ликови су класификовани према уобичајеној схеми у племићким црквама. У олтару свети оци, у поткуполном простору Деисис са светим ратницима, у западном делу свети испосници.

Композиције празника тек наговештавају нови, моравски стил; иако сликане после Раванице, фреске овога циклуса задржавају старинска решења: Богородица из Благовести као да је директно пренесена са живописа Милутинових мајстора. И у илустрацијама мука Христових појављују се упорно прастара решења: одрицање Петрово иконографски је сасвим блиско сценама исте садржине у охридској Перивлепти и пећким Апостолима. Павличке фреске, нарочито у сликарској обради (више него у иконографији), наговештавају да се у хаотичним годинама турског надирања у српском сликарству осећала и она струја нервозног експресионизма у коме се појављују витке, тамне, украсом претрпане фигуре; војници у павличком Издајству Јудином веома подсећају на џелата који води Христа (у Via crucis — ὁ ʽΕλκόμενοσ) са једне синајске иконе из средине XIV века.[268] Истим тенденцијама драматичног експресионизма припадају и најбољи ликови павличких пророка у тамбуру кубета, нарочито Илија и Давид, који силином покрета и контрастним супротстављањима светлости и сенке, усковитланостима и оштринама линија нешто једноставније понављају стил великог анонимног минијатуристе лењинградског рукописа No 407 из педесетих година XIV века.[269] Најгоре, занатлијско, провинцијско сликарство у Новој Павлици сачувано је у олтарском простору: Причешће апостола и луткасте главе стараца у Поклоњењу агнецу већ се спуштају на ниво слабијег сликарства из турских времена.

У шареној неуједначености фресака у Новој Павлици, ипак има делова који показују да је живопис настао две деценије после довршавања сликане декорације у Раваници. У хаосу неједнакости и недоследности ипак се у Новој Павлици осећа извесна животна свежина увек присутни напор тражења и налажења. Свеци у првом појасу насликани су као строј неспретних моравских ликова, још неоплемењени, тврда лика и простих пропорција, великих глава, малог тела, кратких ногу — па ипак нови у општој концепцији лика; главе су им тврдо моделисане, али су тела изгубила старинску волуминозност статуа. Нарочито се свети испосници нижу као светле појаве, лаке, више цртане и сликане него моделисане; у светлим одећама, вешто компонованим као контраст површина, често се понавља слична игра: испосник носи светлу доњу хаљину, тамни аналав и сиву или бледо обојену мантију. Већ се појављују акорди боја типични за руске иконе из XV века. Захваљујући победи моравског сликарства, и у архаичном живопису Нове Павлице све више долази до израза необична лирика пустињаштва, одевена у нову, лаку светлост и нови, свежи колорит.

Знатно слабијих уметничких квалитета је живопис у храму Благовештење у манастиру Добруну код Вишеграда. Ктитор ове мале цркве био је жупан Прибил;

касније је храму дозидао припрату ктиторов син Петар.[270] Тачно време настанка добрунског живописа не може се утврдити; фреске изразито провинцијског карактера веома су архаичне, стилски припадају сликарству из средине XIV века. Као и у осталим племићким породичним црквама, и у Добруну је сачувана занимљива галерија портрета; које у цркви, које у припрати, остало је осам портрета: жупана Прибила, његових синова Петра и Стефана, једног протовестијара, једног владара, једне владарке, једног младог принца и једног игумана.[271] Од ликова светих испосника сасвим је ретко попрсје, у медаљону, св. Петра Коришког.

Фреске манастира Велућа код Трстеника[272] спадају у категорију наивног сликарства. Задужбина неидентификоване племићке породице ишарана је неспретним фигурама и композицијама које су рађене у техници колорисаног цртежа. Дречеће боје и наивна склоност ка орнаментици дају овом изразито лаичком сликарству извесну драж и скоро фовистичку свежину. Стилски је Велуће најближе минијатурама изгореле београдске Александриде. То сликарство, изгубљено на споредном колосеку провинцијске запуштености, вероватно је само случајно очувани остатак — у средини културно заосталијег племства популарне полууметности која се изгубила због тога што је технички слабо изведена.

Последње деценије XIV века настао је најобимнији споменик српског минијатурног сликарства: Минхенски псалтир.[273] Садржина и илустрације овог познатог српског рукописа, који је крајем XVII века доспео у Баварску, обухватају знатно више од псалама Давидових и њихових минијатура. Минхенски псалтир има увод, коментаре и додатке. Илустрације Минхенског псалтира деле се, по садржини, углавном на четири групе: најбројније су илустрације псалама, од којих се највише истичу призори из живота Давидовог; упада у очи да су детаљно илустрована ратничка дела Давидова. Као нарочита, мања група одвајају се сцене које су као илустрације тумачења псалтира позајмљене из побожних романа. У трећу групу спадале би сцене из Новог завета, које се као коментари или упоређења везују за стихове псалтира. И, на крају, одвојену целину чине илустрације црквених песама, од којих се истичу сцене Богородичиног акатиста.

Иконографски и стилски, српски Минхенски псалтир највише се везује за монументално сликарство из средине и краја XIV века — нарочито за фреске из северне Македоније; најчешће се осећају стилистичке сродности са матеичким фрескама, живописом који је иначе био инспирисан минијатурама. Део минијатура веома је близак сликарству Андрејаша. Поједини циклуси, нарочито призори мука Христових, подсећају на »другог мајстора« из Марковог манастира. Велико шаренило узора ублажено је основном заинтересованошћу мајстора за колористичке проблеме. Сликари српског Минхенског псалтира не импонују као цртачи. Не пробирајући много, они копирају узоре разних концепција и квалитета — али их редовно оплемењују својим финим и у исти мах снажним и сензибилним колоритом.

Минхенски псалтир је настао очевидно у средини која није имала чвршћих традиција у области минијатурног сликарства, као што је то био случај у суседној Бугарској; због тога је и целина српског псалтира доста импровизована и прошарана узорима и поступцима монументалног сликарства и иконописа.

Македонско порекло илуминатора минхенског псалтира показује се пре свега у избору претежно из околине Скопља и у строгом традиционализму. Минијатуре настале последњих година XIV века не показују нигде ни најмањи траг нових струјања која су захватила језгро нове српске, моравске уметности већ око 1375. Гледане из даље перспективе, минијатуре Минхенског псалтира истичу се као завршни споменик једне епохе, као исцрпно ремек-дело које еклектицизмом стила представља и крај и врхунац хаоса.

ДЕКОРАТИВНИ СТИЛ
(1370—1459)

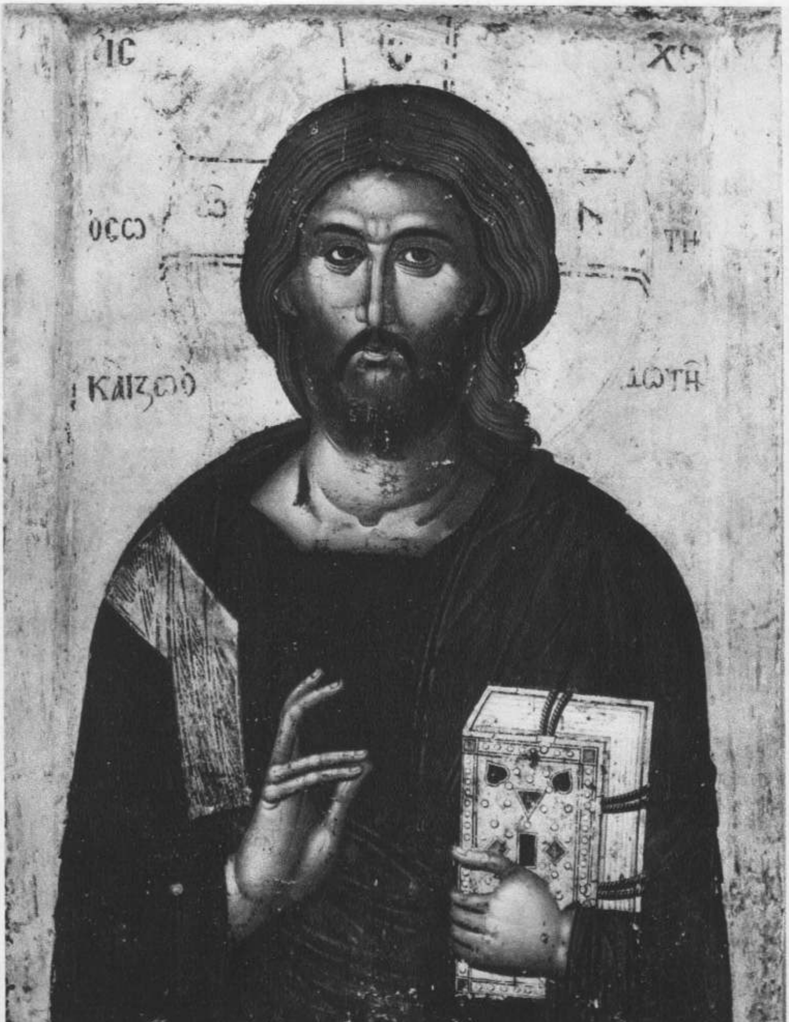
НОВИ ЕЛИТНИ ВИСОКИ СТИЛ МОРАВСКЕ ШКОЛЕ израстао је на земљишту неоптерећеном уметничким традицијама. Као и сви срећно створени стилови — и моравски се појављује одједном, и то одмах зрео и консеквентно дефинисан. Тоталност уметничког хтења у моравској Србији око 1375. године била је свеобухватна: исти принципи прожимају и архитектуру и пластику и све врсте сликарства, и све облике примењене уметности, до последњег орнамента у рукопису или металу. Све велике мене у старијој српској средњовековној уметности долазиле су споља и постепено су освајале поједине гране уметности, неке спорије, неке брже. Моравски стил је први самостални стил старе српске уметности, изазван и створен унутрашњим импулсима домаће средине. И моравски стил је грана интернационалне византијске уметности и кроз њега струје токови општих тенденција, али се они у Србији кнеза Лазара, Лазаревића и Бранковића ипак кристалишу у сасвим посебне веома оригиналне облике.[274]

Егзотични стил српског Поморавља из последње четврти XIV века расцветао се у првој половини XV века под необичним условима грозничаве активности која је далеко превазилазила оквире и проблеме ликовне уметности. Српска средњовековна држава, притешњена турском агресијом, приближила се сасвим средњој Европи, са којом је ступила у тесне политичке и економске везе, остајући духовно сасвим у сфери Византије. Низ тешких супротности растрзао је српско деспотство: богатство и војна немоћ, раскош касног феудализма и тежња ка аскези; вечита несигурност и разарања и ужурбана градитељска делатност. У стихији бежања и вечитог сељакања Србија постаје збег емиграната и калуђера луталица, који између два избеглиштва у импровизованим ћелијама и даље пишу и сликају. Савремени српски записи аутобиографског карактера из прве половине XV века пружају драгоцена, искрена сведочанства о херојској виталности тадашњих интелектуалаца. Биографија нашег непознатог писца светогорског монаха који је преписао српско Лењинградско јеван-

ђеље чита се као најузбудљивији роман. Угледни преписивач Светогорац долази у Србију на позив деспота Стефана и у околини Љубостиње преписује скоро целу библиотеку, као деспотов штићеник подиже у Подунављу манастир Даљшу, тамо наводи на православље мађарске гусаре, преживљује пометњу после деспотове смрти и опсаду оближњег Голупца, бежи у шуму, враћа се на рушевине свог спаљеног и опљачканог манастира — и после свега склања се у манастир Благовештење у Ждрелу — и ту наставља с преписивањем; не знајући да ли ће му сутрашњица донети смрт, он стрепи над преписаном књигом преклињући: »немојте је умрчити, ни свећом накапати, ни кандилским зејтином полити...« (Записи и натписи I, No.250). Ти који су и у пакленом хаосу турске инвазије морали да стварају, били су свакако опседнути демонском упорношћу. Заиста, само један посебни, издвојени свет одушевљених завереника уметности могао је — тешким временима упркос — да супротстави своју визију бољег и лепшег света, света интелектуалног савршенства, у коме су царевали принципи супротни немиру и очају реалног живота. Узвишена тишина српске уметности у Поморављу сва је почивала на жељама једне генерације измучене у хаосу неизвесности, у пакленој атмосфери пораза. Чудна посебност моравског стила открива једну од најзанимљивијих основних црта старог српског сликарства. Српска уметност од краја XII века до пада Смедерева има своје константе, своју унутрашњу повезаност, али истовремено она се увек, развијајући се у покрету, веома јасно везује за тло и људе одређене географске средине. Стара монументална уметност централне Рашке из XIII века преобразила се током XIV века у интернационалну, да би се крајем столећа, у моравској Србији, поново претопила у српску уметност. Није то никаква случајност што се у сликарству првог споменика моравске школе, у Раваници, појављује нови тип човека: леп, мршав, витак човек светле коже и племенитих црта. По изгледу, одећи и понашању то је она средина која је остала овековечена у народним песмама косовског циклуса. Цела уметност Поморавља — црквена и лаичка — присутна је у народној поезији: и незаборавни Раде Неимаре и проклета Јерина, градитељка безбројних градова и, изнад свега, прекрасни опис зидања Раванице. Та везаност уметности за народну поезију ни у ком случају не упућује на изразито народско порекло моравске школе. Као што је песништво косовског циклуса прожето идејним садржинама сложених теолошких спекулација, а само понашање и реаговање јунака те поезије одређено схватањима касног средњовековног ритерства, на исти начин је и монументално сликарство у црквама кнеза Лазара и његовог сина Стефана веома вешто саткано од елемената разног порекла — али истог карактера.

Пре свега, изглед однегованог, племенитог човека срачунат је у моравском сликарству до последње појединости и ефектно доведен до савршенства. Пропорције главе и тела геометријски су дефинисане: човечје лице — зракь (ἡ αὐγή) је мера тела. Сама глава је шестаром одмерена: дужина носа основна је мера, чело је високо колико и нос, а коса колико и чело; од врха носа до врха браде иста је мера, она се дели на три трећине, на размаку прве трећине, испод носа, уцртавају

XLII — Софија, Народни музеј, двострука икона из манастира Поганова код Пирота, наличје: чудо у солунском манастиру »ту Латому«; детаљ: пророк Језекиљ, касни XIV век



XLIII — Скопље, Народна галерија, раније манастир Зрзе Христос Спаситељ и Животодавац, из године 1394

XLIV — Скопље, Народна галерија, раније манастир Зрзе, Богородица Пелагонитиса, из год. 1422

XLV — Хиландар, саборна црква, икона из Чина главног иконостаса, арханђео, крај XIV века

се уста; врат је висок за дужину носа; уши имају исту дужину као нос (сл. 19). Канон мера у светогорском сликарском приручнику (Ἑρμηνεία τῶν μέτρων — § 52) до појединости се слаже са ликовима моравских светитеља у упутствима како се конструише глава;[275] али пропорције тела наведене у приручнику само се делимично поклапају са пропорцијама српских сликара касног XIV и раног XV века. Моравски мајстори сликају витке, високе горштаке, који према кратконогим јужњацима делују као дивови (сл. 20). Међусобно упоређени свети ратници из Андрејаша и Раванице откривају сасвим опречна схватања о лепоти људског лика; привидно слични, они у појединостима иконографске обраде показују јунаке у суштини супротних типова.[276] Моравски свети ратници сликани су пре свега као људи племенитог изгледа, они истовремено личе и на отмене светитеље са византијских рељефа из X и XI века и на претерано елегантне, скоро болешљиве, свеце западњачке готике. То мешање византијског и западњачког ритерства није ни најмање необично за српску средину тог времена. Деспот Стефан је сам био оличење те егзотичне симбиозе најчистијих византијских културних традиција и западњачког витештва. Извесна concordia discors конфесионално и културно разједињене хришћанске Европе на прагу XV века назире се у сличностима идеала касног ритерства и на Истоку и на Западу. Древни лик св. Ђорђа у Минхенском Баварском народном музеју (око 1420) по општем изгледу, без обзира на разлике материјала и стила, показује човека коме је је каленићки св. Димитрије не само сродни свети ратник већ и витез из истог времена, у истој мери племенит, однегован и на известан начин ефеминизиран.[277] Ти племићи истог соја који на Истоку нестају у борбама против Турака, а на Западу под притиском грађана, нису само представници сличних животних идеала већ су у исти мах и мецене сличних уметности.

Слика 19. — Пропорције главе према канону светогорског сликарског приручника

Компоненте формалног израза у српском сликарству моравског стила биле су сложене и доста хетерогене. Језгро сликарства у моравској Србији ослањало се на уметност из прве половине XIV века. Оплемењивањем облика те старије уметности и продубљивањем њених естетских проблема задржан је континуитет, који је чак, привидно, личио на извесну еволуцију. У суштини, кретање те уметности било је знатно судбоносније.

Класицизам из првих деценија XIV века постепено је напуштан. Поједине одавна неговане класицистичке теме добиле су у овом сликарству своје крајње дотеране облике — али су остале изоловане и стране доминантним тенденцијама епохе.

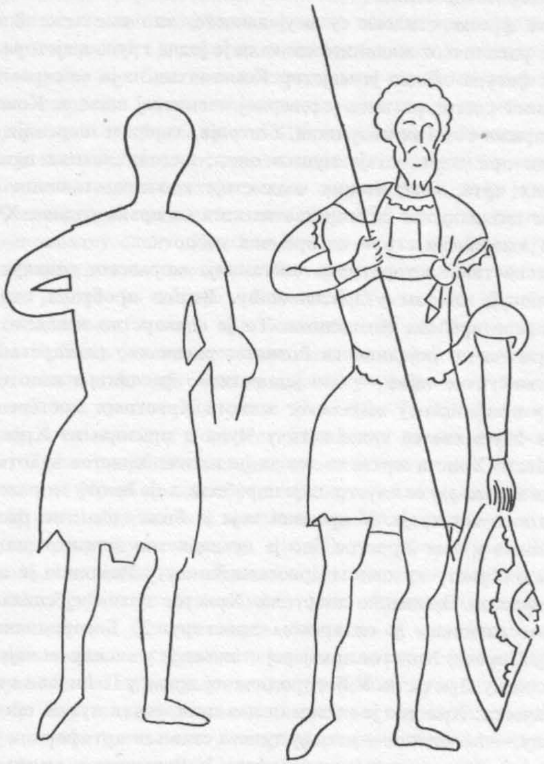
Нове стилизације облика, фине пропорције, цизелирани детаљи, инсистирање на декоративном, све оно што се на Западу истих година звало Prunkstil, везивано је у моравском сликарству за византијски X век: за пропорције скулптуре у слоновој кости, за емаљно чипкасту ситну орнаментику, за декоративне медаљоне светаца у назупчаним круговима полиптиха. Стари егзотични, цариградски стил, који је већ у својим првобитним облицима имао оријенталних елемената, добио је нове источњачке акценте; присутност Турака у Србији већ се осећа и на ликовима светаца: они носе турско оружје, округле турске штитове и богате оријенталне тканине. Близина Запада не осећа се толико у спољашњем изгледу облика колико у новим концепцијама слике и у извесном овоземаљском, веома лирском изразу лица, у дворјанској мекоћи и у култивисаним покретима и начину опхођења.

Први споменик моравске школе, црква манастира Раванице, подигнут је око 1378, после измирења српске цркве са цариградском патријаршијом.[278] Манастирски храм, посвећен празнику Вазнесења, био је опасан тврђавом са седам пиргова (кула). Један анонимни опис унутрашњости раваничке цркве с краја XIV века, иако кратак, живо дочарава раскош првобитне декорације; Лазар је, вели се у тексту, храм: живописаниѥмь озарио „... начртаниѥмь и вьображениѥмь, вьпльщениѥ сына божия и прѣчистыѥ ѥго матере и светыхь ѥго и не изчьтеныхь чюдесь и страсти иже пострада по нась вьзнесеть в прьвоѥ достояниѥ, златомь и шаровы различними...“ Ктитор је поклонио цркви: „потире, блюда, дверьце сребрьне позлащение, свѣщьници тѣмьжде образом, иконы великыи и дробьныи, окованы и позлащены и крьсти чьстьныи такожде окованы и позлащены и камениѥмь многочьстьнымь оукрашены, завѣсе различьныѥ, оть вѹсса и злата истькана и багра...“[279])

Од старе богате унутрашње декорације сачувано је једино доста оштећено зидно сликарство. Три велике теме доминирају на раваничким фрескама: празници, Чуда и Муке.

Међу празницима нарочито се истиче велика композиција Христовог уласка у Јерусалим. У конхи јужне певнице, савршено прилагођене конкавној површини зида, развијена је, као у дубини простора, свечана поворка: апостоли са Христом силазе са брда, деца су истрчала да простиру хаљине — и у десном делу — Јевреји изашли из Јерусалима да дочекају Христа. Огроман број учесника, живе појединости, нарочито деца у средњој, окомитој осовини фреске, богато обрађени пејзаж иза Христа и компликована архитектура Јерусалима, са радозналим Јеврејима који са зидова посматрају свечани интроитус, све је компоновано сигурно у целину суптилних односа, у којој је формална хармонија доминантна. Привидна илустрација догађаја подигнута је на ниво искусне сликовитости. Као у некој касно античкој пантомими, учесници Цвети на раваничкој фресци међусобно условљених ставова и покрета, више причају о лепоти догађаја него о његовој важности. Иако знатних димензија, раваничка фреска Цвети не делује монументално; фигуре подређене простору, пејзажу и архитектури губе вредност индивидуа; класични ставови, пропорције, драперије утапају се у нову, у старом српском сликарству невиђену, симфо-

нију лирско-сентименталног карактера. Декоративност новог стила не показује се у претрпаном орнаменту; орнаментика је искључена из композиције и живи посебним животом. Велике композиције у Раваници декоративне су на свој начин, ефекти свечане, празничне дотераности исцизелирани су пажљиво самим облицима, пропорцијама, ставовима, а — нарочито — колоритом; он није ни нарочито жив,



Слика 20. — Пропорције фигура светих ратника у Андрејашу и Раваници

ни нарочито свеж, али је фино модулисан. Живља и примитивнија декоративност долази у Раваници до израза у првом, најнижем појасу фресака. Свети ратници, веома искићени, у шареним тканинама, у оклопима посејаним ситном орнаментиком веома подсећају на ону скоро разметљиву елеганцију витезова из народних песама; неће бити случајно да се баш јунаци из деспотских времена — у нашој епици —

описују као претерано пажљиво одевени лепотани. Тај још несазрели панкализам раваничког стила, у коме се уздржљива декоративност композиције, мека и искусна, т. 93 јасно одваја од наметљиве официрске елеганције доњег строја светих ратника, тачно т. 94 фиксира контрасте почетних целина у моравском стилу; исте разлике између племените декоративности и примитивног шаренила избијају истих година и у архитектури младог моравског стила.

Раваничке фреске стилски су неуједначене, али оне теже истом циљу. Све горње циклусе раваничког живописа сликала је једна група мајстора. Само најнижи појас стојећих фигура сликао је мајстор Константин, који се скромно потписао на рубу одеће једног светог ратника у северној певничкој апсиди. Константин је, упоређен са сликарима горњих површина, оштрији, тврђи и шаренији, он тежи новој елеганцији, али при томе остаје мушки опор; његови ликови пажљиво одевених светаца оштрих црта, намрштених чела стоје као представници посебне српске варијанте оног византијског сликарства из кога се првих година XV века коначно искристалисао »моравски стил« из времена деспота.

Још нерасцветана декоративна елеганција моравског сликарства у Раваници нарочито импонује својом уздржљивошћу. Вешто пробрана садржина није ни сложена, ни преоптерећена символима. То је сликарство изведено за посматраче којима је садржина до појединости позната; раваничко сликарство нити поучава, нити открива мистичне тајне — оно једноставно фасцинира лепотом. Ранији драматични тон у приказивању земаљског живота Христовог постепено се ублажава, место циклуса Мука све се више истичу Чуда и призори из Христове учитељске делатности. Место Христа жртве све се више истиче Христос чудотворац и учитељ. Већ у Раваници појављују се илустрације парабола, које ће се у моравском сликарству понављати до његовог краја. У средини која је била педантно раслојена хијерархијским степенима и сам Христос био је истицан као врховно лице духовне хијерархије. Идеја о Христу врховном првосвештенику у Раваници је сасвим изузетно подвучена на фресци Причешће апостола. Христос архијереј сликан је и раније у монументалном живопису у олтарском простору. У Богородичином манастиру у Модришту (у Поречу) Христос архијереј стављен је у апсиду на најугледније место, али невезан за сцену Причести. У Богородичиној цркви у Пећи јавља се почетна идеја раваничке Причести: Христос је насликан два пута, сваки пут за посебном трпезом, али је у средину — необично — између трпеза стављен артофорион у облику једнокуполне цркве коју чува шестокрили серафим. У Раваници је место цркве насликан у средини Христос у архијерејској одећи — тако је сасвим неуобичајено Христос у раваничком Причешћу апостола насликан два пута, једном у обичном изгледу како причешћује вином, и у средини архијереј, док на левој страни анђео дели хлеб уместо Христа. Теолошка спекулација у сликаној декорацији главне раваничке апсиде доста је смишљено изведена. У вертикалној осовини апсиде поређана су три лика Христова: горе у шкољци Христос у крилу мајке, као инкарнација логоса, у средини, у сцени Причешћа, као велики архијереј и доле изнад прозора Христос

агнец на патени, као жртва. У средњем појасу, на линији хоризонталне осовине, стоје већ споменута два Христа из Причешћа.

Теолошка спекулација осећа се и у распореду фресака Христових чуда; чуда нису поређана хронолошким редом, већ према Пентикостару; ипак сва та учена позадина није наметљива и не утиче на уметничку обраду фресака. На први поглед скоро изненађује весела, пријатна визија света коју дочаравају мајстори раваничких фресака. Могло би се очекивати да ће макар сенка тешких времена, насиља, вечитих ратова, пасти на ово ведро сликарство — међутим, оно је остало као уметност нетакнуто; сме се рећи као блистави антипод свим тегобама животне реалности. Раваничке фреске као први израз елитног моравског стила не утапају се у просечности византијског сликарства из касног XIV века; оне су очевидно сазреле у некој доста изолованој, високо културној средини сасвим одређених уметничких идеала и традиција. Новости моравског стила веома су релативне, нова је само свемоћна тенденција ка улепшавању свега и свакога. Доста је, на пример, погледати само стереотипно компоновану сцену: Христос лечи слепог од рођења (јужна певничка Т. 95
апсида; по Пентикостару — κυριακὴ τοῦ τυφλοῦ — недеља слепог); распоред особа, гестови све је узето из старије уметности XIV века; али је истовремено све оплемењено, све попуњено новим појединостима. У енциклопедијској уметности из средине XIV века бескрајни циклуси принуђавали су мајсторе да скраћују сцене, да са неколико главних фигура бележе суштину радње — у Раваници прича о слепом обрађена је као самостална слика (Јов. 9,1—7). На фресци се појављују све личности које се спомињу у Јованову јеванђељу, дванаест апостола, Христос и слепи просјак. Према традиционалној схеми показана су оба главна момента из приче и тренутак кад Христос помазује калом очи слепоме и умивање слепца у бањи Силоамској; сама обрада слике знатно се издваја од раније лапидарне илустрације, богато је варирана група апостола иза којих се диже стрмо, каменито брдо; слепац са слепачким штапом и торбом довољно је живо окарактерисан; сцена у бањи Силоамској обрађена је са неколико фино запажених детаља, сама бања приказана је као античка монументална фонтана са стубићима и мраморним базеном у облику четverолиста; средње поље фонтане украшено је рељефом, сасвим у античком духу, који показује духовити оштро резани профил неког младића (божанства извора?). Чврста укомпонованост призора у правоугаоно поље и дослиknown свих појединости јасно показује порекло најлепших раваничких композиција — то су увеличане иконе са свим финесама цртежа, композиције и колорита иконописа. Ни у ком случају не би се све композиције раваничких фресака смеле везивати за сликарство икона. Извесне теме задржале су ширину зидног сликарства, нарочито сцене са многим учесницима, композиције које раванички мајстори обрађују са посебном заинтересованошћу. Од фресака те врсте карактеристичне су две: Умножавање хлебова (према текстовима све четворице јеванђелиста: Матеј 14, 14—20; Марко 6, 35—44; Лука 9, 12—17; Јован 6, 1—13) и Успење Богородице. Раваничко Успење се разликује од старијих фресака исте садржине. Пре свега, упадљива је

множина учесника; поред покојнице, Христа, апостола, светих епископа и анђела, раванички мајстори додају с леве стране легију светих војника, а са десне хор девица. Чудесна збивања на небу која су се дешавала пред Богородичину смрт и после њене смрти у Раваници су укратко испричана, показано је само необично путовање апостола на облацима, и то у скраћеној верзији; место дванаест облака насликана су само два, тако да сваки издужени облак носи по шест апостола. Призор на земљи много је изгубио од првобитне монументалности. Успење је претворено у свечано опело, раније особе потиснуте у позадину избиле су у Раваници у први план; на тај начин је драматични догађај апотеозе сведен на монотону уређеност свечаног овоземаљског обреда.

Та неспособност полетног, заједничког, директног комуницирања са небом која се испољава у раваничком сликарству, остаће карактеристична и за остали живопис моравске школе. У последњем српском великом монументалном стилу сликани су људи који гледају преда се, или лако погнутих глава, само по који одабрани егзалтирани пророк-боговидац у тамбуру кубета подиже смело своје лице према небу. У тој чудној резигнираној замишљености као да се осећа утицај онога монаштва које се скупљало око Раванице још оних година када је подизана. Дисциплинована побожност полу-Бугарина, полу-Грка пустињака Ромила, који је после дугих година лутања и испосништва завршио у Раваници, где се убрзо прочуо као светац, заиста се спонтано утапа у хијерархијску строго диференцирану побожност раваничких сликара. Житије светог Ромила и раваничке фреске прожете су сличним духом преданог, покорног служења, сличном вером у вредност понашања по типику, у коме је све одређено, све складно. Лик идеалног монаха, према житију св. Ромила, јасно је дефинисан — и још више — он је реалистички описан и смештен у хаотичну атмосферу балканске историје у прелазним годинама између касног XIV и раног XV века. То су монаси навикнути на физички рад. Св. Ромил као млад монах сноси са планине дрва, грађу и камен за потребе зидања, он гаси креч и помаже пекарима;[280] он је пасионирани риболовац, ноћу плете мреже а дању лови; у Житију се опширно прича о његовој нарочитој техници зимског риболова; скоро натуралистички се описује јарост старих несносних монаха, које нико није могао ни послужити, ни умирити. То су тачно они старци, неповерљиви и намрштени, који се сликају у најнижој зони моравских цркава. Опис пустињаштва открива сву тежину унутрашње борбе тадашњих монаха. Не постају они одмах способни и достојни да уживају у мистичној светлости Тавора; њих у младости ломи исконска борба са природом — унутрашњом и спољашњом; страх и искушење напада их као некада Антонија Великог и наше прве пустињаке, Гаврила Лесновског, Јоакима Осоговског, Прохора Пчињског и њихове другове; страшила Бошове фантазије плаше их највише ноћу; ђаволи су, прича се у Животу св. Ромила, најжешће на почетку мучили пустињака да га истерају из пустиње: чудно су светлили, као муње и громови, и правили »клопот велики« сличан љуљању брода; Ромила су нарочито прогониле акустичне халуцинације; и стрмине гора и врхови пуштали су гласове, чинило му се као да и

дрвеће шаље неке звуке... страшила су играла као деца (ed. cit. 19). Све те халуцинације уплашених преплавиле су изнова уметност моравске Србије. У пустињи, у полумраку писана слова поново су почела да ходају по рукописима, да шире руке, да прождиру људе;[281] на шареним рељефима богатих камених фасада опет се појављују чудовишта, змајеви, аждаје, шумски становник кентаур Хирон, са гуслама, и ђаволи у виду звери које нападају беспомоћног човека (нарочито рељеф на северној бифори Каленићке цркве). Ти монаси који су у тајанственим звуцима бескрајних шума ослушкивали демонске гласове Хирона, учитеља Баховог, стварали су посебну уметност, која се — као и идеали њиховог монаштва — колебала између хаоса подсвесног и строгог поретка дисциплине. Раније одвојени слојеви високе и популарне уметности крајем XIV века постају знатно ближи. Фантазија нижих слојева доминира у примењеној рукописној и архитектонској декорацији — прешавши на богато искићене камене фасаде, она је продрла и у монументалне облике високе уметности. Чудан ред влада и у сложеном цртежу моравских рељефа: главе, аждаје, чудовишта и звери потчињене су логици строго компонованих, одбројаних трака, чворова, преплета — та фантазија пригушена логиком веома подсећа на она места из Житија св. Ромила у којима се истиче како је сваки неред, хаос, свака бесмислица дело ђаволово, а да монах мора тежити реду, хармонији, углађености.

У опису земаљског живота Ромиловог нема неких одређенијих алузија на хесихазам.[282] Међутим, у Служби Ромилу, у којој се он слави као идеални монах, он се често украшава врлинама правог хесихаста. У неким ласкавим упоређењима веома јасно избијају идеје које тумаче лик идеалног пустињака и у исти мах објашњавају мистику боговидства, која је давала моравској уметности посебне импулсе. Свакако, није празна формула похвале кад св. Ромила његов ученик упоређује са храмом: идеални монах је слика цркве, он побеђује лажи и ђаволска привиђења и уздиже се до висина боговидства (ed. cit. 51). Унутрашња лепота и складност храма слика је унутрашње просветљености и хармоније савршених монаха; то је визија оних који гледају »изнутра«, духовним очима. Ти велики усамљеници не тумаче открића разума, њима се моле ученици[283] »да им обасјају зенице њихове душе« (ed. cit. 53). Од старине се у источној цркви апеловало на посматраче да »духовним очима« гледају дела сликара; та идеја нарочито је оживела последњих година XIV века; слика се све више изједначавала са лепотом визије; та лепота истицана је као израз њене надземаљске светлости. Интензивно доживљавање унутрашњих вредности и унутрашње лепоте подстицано је — у хаотичној општој несигурности турске инвазије на Балкану »въ помраченѣхь прилѹчившейсе врѣменех — ἐν σκοτιζομένοις τυγχάνουσι χρόνοις (ed. cit. 3) сталним сеобама монаха. И пустињак Ромил живео је лутајући: рођен у Видину, он одлази у Трново, у манастир Богородице Одигитрије и из њега се сели у новосазидани манастир Григорија Синаита у Парорију у Тракији,[284] касније се повлачи у оближњу пустињу, затим бежи од Турака на Св. гору, у околину манастира Лавре, на брдо Мелану (Црну); после панике изазване поразом на Марици (1371) он се склања у Валону у Албанији, али

ни тамо не остаје дуго, из Албаније се сели у Раваницу, у њој подиже колибу поред градилишта; после краћег времена умире; његово тело уноси се у нову раваничку цркву и на његовом гробу почињу да се дешавају чуда; он, од кога се молило »да обасја зенице душе« (ed. cit. 53), постаје исцелитељ слепих и хромих (ed. cit. 50).

Нови монашки живот у северним српским областима створен је уз учешће страних монаха емиграната. Ромил долази у државу кнеза Лазара негде око 1375. Нешто касније, пре 1398, долази у Србију »духовник Сисоје«, игуман манастира Преображења, који је касније назван Сисојевац (12 км. од Раванице). Аутор Ромиловог Житија Григорије Млађи Синаит населио се са својом братијом већ негде 1379. у Горњаку. Ромил и Григорије Млађи били су ученици чувеног хесихасте »великог оца кир-Григорија Синаита« (+27. нов. 1346).[285] Према каснијој монашкој традицији, у време кнеза Лазара и сина му Стефана нарочито су били у моравској Србији угледни испосници »синаити« — они су већ били представници заједничке балканске интернационалне хришћанске културе. По преводилачкој делатности Срба монаха у средини синаита види се да су они у тој заједници брзо стицали књижевно образовање. Србин преводилац Житија св. Ромила, вероватно раванички монах, савршено влада грчким језиком; он је и српски толико писмен да му понекад испод пера промакне десетерац. Описујући како се млади Ромил журио у пустињу, он је, вели, хтео: »Крила взети и вздух прелетити« (ed. cit. 7). У грчком је цело место дуже и прозаичније.[286] Из књижевне културе анонимног преводиоца Житија Ромиловог осећа се да он није обични преписивач; он ствара према грчком нове речи за најсложеније појмове; за заједљиву грчку именицу παιδαριογέρων[287] он даје еквиваленат: отрокостар'ц; φιλέρημος преводи као љубопустињски, израз из кога се можда створило име Љубостиња.[288] Од краја XIV века појављују се словенски преводи угледних савремених византијских писаца: Јована из Китроса, Никифора Калиста Ксантопула, Григорија Паламе, Григорија Синаита[289] и цариградских патријарха: Јована XIV, Калиста I и Филотеја.[290] Српски превод Добротољубља Григорија Синаита од Јована Граматика, сада у дечанској библиотеци, један је од најлепших српских рукописа из првих година XV века.[291]

Више је него вероватно да је у истом друштву »Господа ради скитајуштих се«[292] било и сликара, нарочито минијатуриста и иконописаца. Теже је, међутим, претпоставити да је било међу њима и угледнијих фрескиста.

Веома оштећено сликарство у Сисојевцу пружа занимљиве податке о том питању. Раваница и Сисојевац у непосредној близини, колоније из истог таласа калуђера емиграната немају фреске исте вредности, иако се слабији сисојевачки сликар намерно трудио да достигне раваничког мајстора. По остацима живописа у Сисојевцу очевидно је да је млађи сликар хтео да копира раваничке фреске и да их у новој цркви распореди на иста места; иконографија и стил су исти, само је квалитет у Сисојевцу слабији. Чудна зидна декорација на два слоја малтера показује да се већ приликом подизања сисојевачког храма Вазнесења предвиђало да ће се дуже чекати на долазак мајстора фрескиста; то се не би чинило да је у манастирском

11. РАВАНИЦА, ХРИСТОС ИСЦЕЉУЈЕ СЛЕПОГ, ПОСЛЕДЊА ЧЕТВРТ XIV ВЕКА

братству било сликара. Једино је испод отпалог слоја на коме је рађена касније фреска сачуван у Сисојевцу доњи, бели, углачани слој са кромном необичном линеарном декорацијом, само у црвеним контурама, без фигуралних мотива: велики цртежи у црвеном, волуте палмете, кругови, привремена нефигурална зидна декорација подсећа издалека на наивну линеарну орнаментику монашких пећинских цркава у Малој Азији и на оне линеарне орнаменте с белом основом на сасвим споредним површинама у иначе богато декорисаним црквама, на површинама дебљине зидова у отворима врата, прозора и ниша.

Праве фреске, израђене на горњем слоју, делимично су копиране са раваничких картона. Брже сликане, више се ослањајући на цртеж и шире површине боје, сисојевачке фреске личе, по општем утиску контура и колорита, на раваничке. Гледане изблиза, оне одају неспретност помоћничког рада, нарочито у олтарском простору.

Још скромније амбиције и културу има мајстор Теодор, аутор фресака у Руденици, племићкој задужбини из прве деценије XV века.[293] Провинцијски сликар пореклом из Приморја, Теодор негује старинско сликарство из XIV века: његове масивне фигуре, округла лица, тврди набори хаљина тешко се уклучују у фино сликарство моравске школе. Теодор слика старинску тематику. Циклус мука Христових доминира. Развијене сцене Прања ногу, Издајства Јудиног иконографски — чак и по детаљима гестова — подсећају на италијанска решења, али је сликарски све престилизовано у чисте византијске облике. Иако настале око 1410, руденичке фреске, у композицији, задржавају оштрину покрета, реску буку гужве, распричаност која не тежи елеганцији.[294] Доста оштећене фреске минијатурне Латинске цркве у Прокупљу с краја XIV века још су најближе руденичком циклусу Страдања; и у Прокупљу се прецизно нижу (на јужном зиду): Тајна вечера, Прање ногу, Гетсимански врт, Јудино издајство, Ана и Кајафа; затим (на западном зиду) Одрицање Петрово, Јуда враћа сребрнике, Пилат; даље (на северном зиду) Via crucis, Распињање, Скидање с крста, Оплакивање и Сахрана. Стилски су ипак прокупачке фреске знатно архаичније. У приземном појасу руденички мајстор Теодор већ потпада под утицај моравског стила: стојеће фигуре рађене су као увеличане иконе слабијих иконописаца из касног XIV века и раног XV века; набори одеће, иако тврди, типични су за рани XV век; за нову концепцију сликања нарочито је карактеристичан начин осветљавања: ефектно распоређени нервозни бели рефлекси на лицима, коси и рукама набацују на још компактну, скоро статуарно схваћену волуминозност тела трепераву светлост, која као да симетрично зрачи из облика; та светлост, позната са икона из XV века, уноси у руденичке фреске доста чврст графицизам, који ће касније постати типичан нарочито за мање мајсторе из XV века. Руденички мајстор Теодор потписао се у олтарском простору (као и андрејашки сликари). Он је вероватно идентичан са Теодором Савиним из Котора, који је између 1377—85. учио сликарски занат у Дубровнику код мајстора Ђорђа Грка. Изгледа да је исти мајстор Теодор радио и минијатуре за један хиландарски рукопис (No 400) који поред богате орнаменталне декорације има и минијатурни портрет св. Јована Златоустог.

Раскошна уводна заставица у хиландарском Златоустом веома се угледа на сличну цариградску орнаментику, а скоро је идентична са једном заставом у познатом бугарском псалтиру Томића с краја XIV века.[295]

Интимна повезаност Цариграда, Бугарске, Хиландара и српских крајева, која се јасно показује нарочито у фино сликаној орнаментици Теодоровог рукописа, оцртава и у области уметности исти правац циркулације који нам је познат из описа живота тадашњих монаха. Миграциони пут калуђера од бугарског Подунавља преко Тракије, Атона, Солуна, Македоније, Албаније до српског Приморја и Подунавља затварао се као круг у коме је струјао ток балканске књижевне и уметничке културе. Моравска Србија била је на том путу скоро пола века крајња станица. Привучени богатством и релативном сигурношћу Србије, емигранти са већ окупиране територије Балкана доносе у збег у моравску Србију све могуће варијанте својих
Т. XLVIII књижевних и уметничких стилова.

Стари уметнички центри постепено су се гасили. У општем повлачењу према северу, дела нове уметности настајала су само у изузетним приликама изван моравске Србије. У годинама измирења са цариградском црквом врше се оправке
Т. 98 у Пећи. Негде око 1375—80. сликан је трећи живопис Св. апостола. После недавног, још недовршеног чишћења показале су се веома драгоцене фреске из касног XIV века у средњем делу цркве и споља лево до портала. У певничким просторима нарочито се истичу очишћене композиције: Рођење, Сретење и Крштење. У првом појасу добро су очувани свети ратници; знатно су оштећени ликови на зиду десно и лево од олтарске преграде; међу њима нарочито се истиче портрет св. Саве у свечаном, репрезентативном ставу у патријаршијском сакосу; у натпису он је назван ктитором цркве Апостола. Вероватно истој сликарској целини припада и свечани, оштећени, портрет св. Саве у Даниловој припрати, лево од улаза у цркву Апостола; репрезентативна фреска на којој је св. Сава насликан и сигниран као први патријарх. Натпис се доста јасно чита: сты Сава првы патриарь српскы — св. Сава први и једини пут има златом извезену патријаршијску калиптру са попрсјем Богородице (у сегменту) којој се клањају анђели; необична капа св. Саве у Пећи спада у сасвим нови део патријаршијског одјејанија који је ушао у моду у Цариграду у XIV веку и о коме Кантакузин говори с негодовањем.[296] Омофор, типичан за касни XIV век, украшен је криптограмима:

	IC			ф			ар	
XC		KA	ф		п	м		ст
	НI			х			п	

Други, већ у употреби од средине XIV в. у српском сликарству (φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσιν) појављује се на фрескама и иконама, док је трећи (Ἀρχὴ πίστεως μυστηρίου σταυρός) сасвим редак.[297] Исти криптограми исписани су и на споменутом ктиторском портрету св. Саве десно од олтарске преграде.

То наметљиво истицање лика св. Саве као првог српског патријарха у патријаршијској цркви у Пећи, на улазу и код олтара, очевидно је пропагандног карактера и изведено је, свакако, после поновног признавања српске патријаршије 1375. године.

Стил тог сликарства изразито прелазног карактера веома је везан за узоре из раног XIV века, нарочито по композицији. Иконографске схеме Милутинових мајстора остале су скоро неизмењене, ипак две упадљиве новости наговештавају моравски стил: живи колорит и јако издужени ликови. Свети ратници у јужној певници, својим високим појавама, личе на издужене фигуре мајстора Јована у суседној цркви Св. Димитрија; али се чак једном ретком појединошћу везују за цариградско сликарство из раног XIV века: као и свети војници у параклису Кахри-џамије, и арханђео у пећком Св. Димитрију и неки ратници у јужној певници Св. апостола крећу у бој једном обувеном и једном босом ногом.[298] Више искићени него елегантни, пећки ратници из Св. апостола стоје на раскрсници између сликарства у Македонији и моравског стила у његовој почетној фази; у Пећи се још осећа близина Македоније, архаични елементи: раздробљени оштри цртеж, чврста моделација глава и јака осенченост, али кроз њих већ зрачи нови колорит раскошне палете, богато варираног црвеног, плавог, окера, зеленог, жутог и кестењастог.

Однос пећких фресака из Св. апостола према раваничким стилски је јасан. Фреске у патријаршији више се везују за традиције, хронолошки међутим, оне се не могу тачно одредити; по свој прилици настале су негде око 1375–80, у време кад су се и кнез Лазар и Ђурђе, »који тада начелствоваху«,[299] веома трудили да среде прилике у цркви. Та доста скромна оправка монументалног сликарства у Св. апостолима у Пећи изведена је, свакако, после неког оштећења; трећи живопис овог угледног храма представљао је последњу средњовековну варијанту сликарства српске високе црквене хијерархије.

Најјачи центар, књижевни и уметнички, у моравској Србији био је двор Стефана Лазаревића. Захваљујући испитивањима старијих филолога и историчара књижевности, ресавска књижевна школа добро је позната, њено порекло, њен језик, њен правопис, њени књижевници и преписивачи. Ликовна уметност у деспотовини довољно је јасно везана за личност Стефанову, али она никако не представља неку хомогену целину.

Најлакше се везују за дворски круг илуминатори дворских рукописа, међу њима је један једини и по имену познати сликар Радослав, аутор минијатура у Лењинградском српском јеванђељу. Сам деспот, држећи чврсто власт у рукама, контролише и подизање цркава, он потврђује манастирске даровне повеље племића и себи задржава посредника између свете личности којој се подиже црква и ктитора дародавца. У племићким задужбинама, Каленићу, Руденици и Копорину, редовно се појављује деспотов портрет. У Руденици, манастиру властелина Вукашина и жене му Вукосаве, насликан је деспот Стефан са моделом задужбине, а не прави ктитор. т. XXIX–XXXI

Генеза »високог стила« у монументалном сликарству деспотових времена може се пратити доста поступно. Постоји одређена општа сродност између фресака глав-

них споменика: Раванице, Каленића и Манасије; ипак не би се никако смело ни покушати доказивање да та три сликарства директно произилазе из истих атељеа. Раваничко сликарство, и поред све елегантности пропорција и покрета, задржало је у себи мушку строгост и у формалном погледу декоративност и дотераност сликарског поступка — не прелази у маниризам. Каленићке фреске издвајају се од свих споменика моравске школе својом лиричношћу. Исто тако посебно место има и живопис у Манасији; мајстори монументалних, свечаних фресака последњег великог очуваног српског средњовековног споменика повратили су моравском стилу, на крају његовог развоја сву лепоту класичне зидне слике.

Сликарство Велућа, Рамаће, Руденице и Копорина пружа податке о много скромнијим, споредниjим токовима српског сликарства из последњих година XIV века и прве три деценије XV века. Док се у Руденици — у композицијама — осећају извесни одјеци приморских и италијанских утицаја, Копорин се више везује за традиције бугарског сликарства из друге половине XIV века, оног стила који се обично назива »трновским«. Недавно откривени живопис у Рамаћи (из 1395. год.?) показује сасвим ране, још бојажљиве тенденције ка новом моравском стилу. Примитивно сликарство Велућа, наговештава како је могао да изгледа наивни колорит првобитне полихромије оних босанских стећака који имају фигуралне рељефе са призорима из витерског живота.

Као главни представник »високог стила« у моравском сликарству у прелазним годинама XIV и XV века стоји Каленић.[300]

У Каленићу је спроведена педантна систематичност у избору и распореду живописа. Средином XIV века наративна тенденција тријумфује у зидном сликарству; многобројни циклуси утрпавани су на зидове прилично механички. Крајем столећа мајстори одједном постају уздржљивији, теме се пажљиво бирају и смишљено компонују у унутрашњу архитектуру. У Каленићу су односи фреске према простору и површини зида увек пажљиво простудирани; пропорције фигура и сцена савршено су прилагођене димензијама унутрашње архитектуре. У калоти кубета био је велики медаљон са попрсјем Пантократора; око њега кружи свечана поворка небеске литургије; испод ње — у кругу тамбура између прозора — стоји осморица великих пророка; испод њих круг дванаест пророка. У пандантифима седе јеванђелисти. Између јеванђелиста насликани су: на истоку Убрус, на западу Керамион, а на северу и југу Рука божја.[301] Пропорције фигура у овом простору вешто су диференциране: најмањи су јеванђелисти, нешто су већи пророци испод прозора, знатно већи пророци између прозора, а свакако је био највећи Христос у калоти. Фигуре расту пењући се увис. Двострука градација изведена је истовремено; према скали идејних вредности, важније личности веће су од мање важних; али и из практичних разлога сви облици даљи оку насликани су већи, да би се боље видели; и орнаменти и натписи у горњим зонама су крупнији. У највишој зони сводова храма били су насликани велики празници, од њих је сачувано само неколико: Благовести, мали део Рођења, Сретење, део Вазнесења, Силазак у ад и део Успења Богородице. У касновизантијској

теологији омиљена идеја да је олтар симбол гроба Христовог у Каленићу је нарочито истакнута. Поред фреске Поклоњење Христу-јагњету и Причешће апостола, које су обавезни део декорације олтарског простора, опширно се сликају и призори после Васкрса: Јован и Петар над празним гробом (Јов. 20, 1—9), Пут у Емаус, Вечера у Емаусу и повратак Луке и Клеопе апостолима (Лука 24, 13—36). У ниши ђаконикона насликана је Богородица Оранта, а у проскомидији позната фреска: Христос у гробу, можда најлепша Imago Pietatis у византијском сликарству. У средњем појасу, изнад стојећих светаца и медаљона, нижу се призори чуда Христових. Циклус почиње на источном делу јужне конхе са Чудом у Кани Галилејској (Јов. 2, 1—11), до њега је Исцељење кћери Хананејкине (Мат. 15, 21—28) и Умножавање хлебова (Мат. 14, 15—22). У северној конхи завршавају се фреске Чуда — од запада ка истоку: Исцељење болесника од водене болести (Лука 14, 2—5), Исцељење губавога (Марко 1, 40—45) и Исцељење двојице слепих (Матеј 9, 27—30). У првом појасу у јужној апсиди стоје: св. Димитрије, св Прокопије, св. Никита; у северној апсиди: св. Јевстатије, св. Никифор и оба св. Теодора. На лицима оба пара пиластара стоје арханђели, на северном Гаврило, на јужном Михаило. У западном травеју, у најнижем појасу, насликани су св. Симеон Српски (Немања), св. Кирик и св. Јулита, св. Јован Милостиви, св. Никола, св. Константин и св. Јелена, св. врачи Кузман и Дамјан, т. 105
св. Сава Српски и св. Сава Стратилат.

Изостављени апостоли у првој зони фресака упућују на претпоставку да је у Каленићу постојао двоспратни иконостас, у фризу Деисиса са иконама апостола у горњем реду.

Фреске у нартексу идеално су прилагођене прилично компликованим површинама унутрашње архитектуре.[302] Изнад стојећих фигура нижу се, у четири појаса, сцене из детињства и младости Богородичине и илустрације из циклуса рођења Христовог (сл. 21). У највишем појасу, испод слепог кубета, у коме је живопис пропао, назиру се четири призора из апокрифа о Јоакиму и Ани; илустрације пре рођења Богородице: Подношење дарова, Враћање одбијених, Јоаким међу пастирима и Анђео јавља Ани да ће родити. У другом појасу, на источном зиду, насликано је Рођење Богородице; на западном зиду је Богородица код три Јевреја, на северном Седам првих корака Богородичиних. У трећем појасу, почевши од истока, теку сцене: Ваведење, Молитва Захарије пред палицама, Захарије предаје Богородицу Јосифу, Благовести на бунару, Јосиф чини прекоре вереници и Сусрет Марије и Јелисавете; са том сценом прекида се Богородичин циклус и почиње циклус рођења Христовог. Преко реда, на северном зиду, у трећем појасу насликано је Рођење Христово. У четвртом појасу, на источном зиду, настављају се илустрације догађаја пре рођења: Анђео објашњава Јосифу трудноћу Богородичину (Матеј 1, 19—24) — и иза те сцене: Пут у Витлејем. На јужном зиду у истој зони насликан је редак призор: Упис Јосифа и Марије (Лука 2, 1—5). Прескочивши сцену Рођења, коју је ставио у трећу зону северног зида, сликар наставља са илустрацијама догађаја после Рођења и слика: Поклоњење мудраца, њихов повратак, Сан Јосифов (у коме добија

заповест да бежи) и на северном зиду — Бекство у Египат. У циклусу Рођења сцене су очевидно намерно поремећене. Пребацивањем композиције Рођења Христова у трећу зону северног зида добила се посебна целина поређана по вертикали: горе, око окулуса, Рођење Христа, испод њега, Бекство у Египат и у најнижем појасу ктитори са деспотом Стефаном.

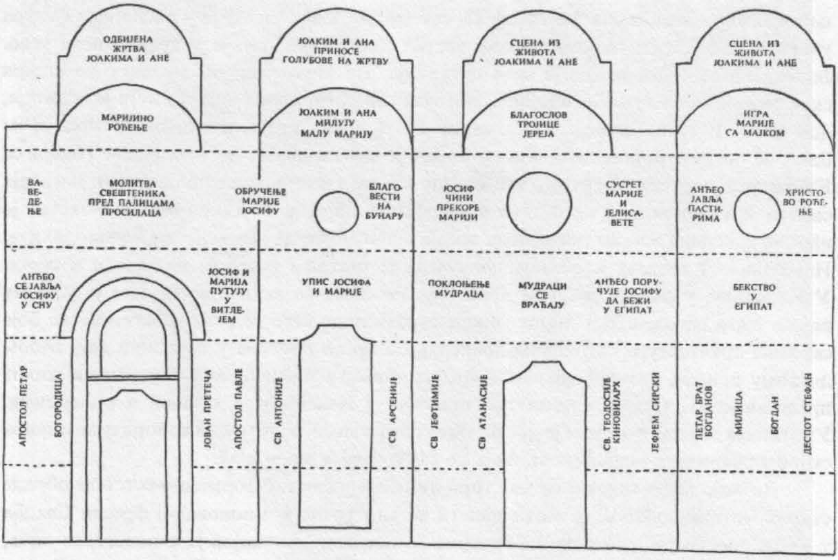
У доњој зони стојећих фигура личности су јасно груписане. На источном зиду је Деисис: у линети портала попрсје Христа; на северном делу зида Богородица са апостолом Петром, на јужном делу зида св. Јован Претеча са апостолом Павлом. Остале површине у најнижој зони припрате заузимају свети испосници: Антоније Велики, Арсеније, Јефтимије, Атанасије Атонски, Теодосије Киновијарх и Јефрем Сирски. Нова декоративност и нова елеганција у пропорцијама човечјег лика и у његовим ставовима већ се појављују у живопису првих фресака моравског стила, у Раваници. Недавни покушаји да се тај нови стил у целини веже за уметност Солуна тешко ће се моћи бранити; тачно уочена сличност између фресака Манасије и фресака у нартексу солунске Неа Мони (тзв. Илије) никако не искључује могућност да су и солунске фреске дело мајстора који су школовани у Цариграду.

У јасном систему декорација који се види у Раваници као добро дефинисана целина нарочито пада у очи једна тема која се понавља у већини моравских цркава: фриз медаљона повезан малим круговима; у српском средњовековном сликарству само се у моравском стилу понавља тај мотив, широка назупчана трака исплетена у ритму осмица, које образују низ међусобно повезаних великих и малих кругова. Тај у Византији често сликани оквир попрсја нарочито се понавља на рељефима од слонове кости. Српски мајстори моравског стила тачно се држе тих предложака из пластике. Ако се, само као пример, упореде медаљони познатог ватиканског триптиха са медаљонима моравских мајстора, постаје јасно да се такво враћање на узоре из X века могло остварити једино у Цариграду. Ова упадљива појединост, доста спољашњег карактера, није усамљена и типови глава, рафиноване пропорције и ставови фигура на византијским рељефима из X века често подсећају на елегантне светитеље из моравских цркава.

Из групе моравске школе Каленић се одваја посебним стилом свога сликарства. Фреске Каленића везују се јасно за цариградску уметност раног XIV века, нарочито за мозаике Кахри-џамије. Иконографске сличности између фресака у Каленићу и мозаика у Кахри-џамији одавна су уочене. Доста је ако се подсетимо на ретки
Т. 104 мотив Уписа у Витлејему; обе композиције у Цариграду и Каленићу рађене су по истом картону. Ипак, и поред изненађујућих сличности, појављују се на најближим паралелама битне стилске разлике.

Све оне уметности које немају амцибију да искажу нешто ново носе у себи чудну моћ да са малим изменама из основе преображавају своје узоре. Почев од последњих година XIV века српска уметност је тежила непромењивости. Велико маштање о лепотама давно прошлих времена исплело је раскошну уметност моравске Србије. Блиска прошлост је дискредитована. Слика неба и небеских становника

12. МИНХЕН, ДРЖАВНА БИБЛИОТЕКА, СРПСКИ ПСАЛТИР, КРАЈ XIV ВЕКА



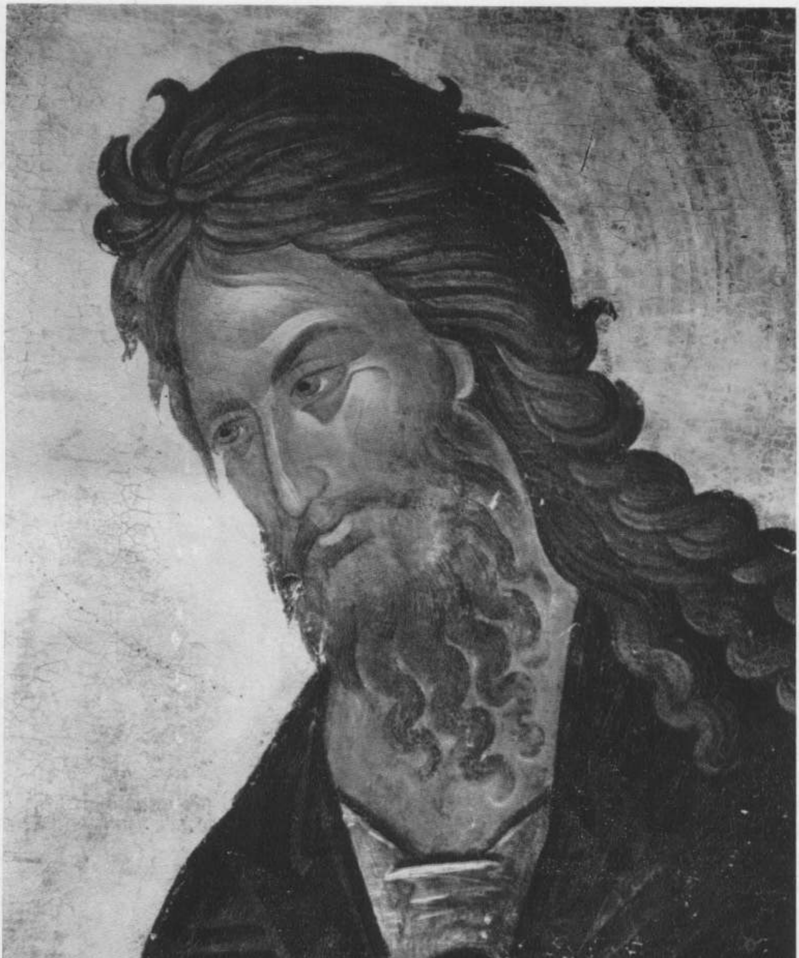
Слика 21. — **Каленић, припрата: распоред фресака**

није могла да личи на дворове и војску пропалог царства. Душан је у годинама турске најезде жигосан као грешни цар који је својом охолошћу изазвао гнев неба; земаљске војске хришћана биле су немоћне; после косовске катастрофе 1389. монахиња Јефимија, оплакујући смрт кнеза Лазара, позива свете ратнике да ступе у борбу. Позивајући их поименично у тренуцима очаја, она моли погинулог кнеза: »...сабери збор својих сабеседника светих мученика и са свима се помоли Богу који те је прославио, јави Георгију, покрени Димитрија, убеди Теодоре, поведи Меркурија и Прокопија...«. То мобилисање ратоборне цркве није много покренуло свете ратнике у Каленићу. У свим осталим манастирима у Поморављу они потржу мачеве, немирно се осврћу тражећи непријатеља »наоружани оружјем десницама и левицама«, као што сликовито примећује Константин Филозоф. У Каленићу војници небеске војске стоје већином мирно, показујући више своју унутрашњу прибраност, очекујући без усплахирености, отмени и тихи, одлучну битку. То јасно инсистирање на унутрашњим вредностима човека даје каленићком живопису његову основну црту: дискретну уздржљивост израза. Доста је ако се упореде на први поглед потпуно сличне композиције из Каленића и Кахри-џамије, већ споменута илустрација Уписа (Лука 2, 1—5): распоред фигура скоро је идентичан; у Кахри-џамији седи лево легат Quirinus, у Каленићу сигниран као цар Август, иза њега стоји гардиста са копљем, штитом и мачем; пред легатом, у средини композиције, стоје писар и војник, пред

њима Богородица, а иза ње Јосиф са синовима. У Каленићу је у распореду фигура учињена само једна измена: војник испред писара стављен је у крајњи леви угао. Једним потезом измењена је цела ситуација. На цариградском мозаику доминира сила земаљске власти. Богородица, погнуте главе, одговара војнику који је испитује, док писар ћутећи бележи. У Каленићу Богородица стоји право, писар пред њом благо је погнут. Војник испитивач стављен је иза гардисте. Богородица не говори са Квирином, царским легатом, већ са Августом. Општа концепција истог догађаја сасвим је различита, а исто тако и уметничка обрада. У Кахри-џамији показан је на плиткој сцени живим покретима драматични моменат збуњености Богородичине. Наметљивост гестова и облика подвучена је оштрим сукобом светлости и сенке. У Каленићу, у знатно дубљем простору, понавља се исти призор, али је у њему радња једва наговештена. Више говоре изрази лица него гестови. Благе, светле боје скромне архитектуре са тешким драперијама преко кровова у позадини дају целом догађају присан, интимни оквир. Акценат збивања преноси се у унутрашњи живот представљених. Стари, гласни тон причања у Каленићу је утишан и оплемењен. Уметничка обрада изведена је дискретним средствима. У цртежу и колориту доминира скоро прикривена усклађеност, која се не уочава у први мах.

До које мере каленићки мајстори теже савршенству формално-естетске обраде
Т. 102-104 старих мотива, најбоље се може видети на виртуозно компонованој фресци Свадба у Кани. Место раније сцене са многим званицама, због којих је и понестало вина, као што је у српском сликарству из раног XIV века сликано (у Св. Никити и Грачаници), у Каленићу се слика одабрано друштво: Христос и Богородица, млади брачни пар, кум, још један старији човек и три младића који послужују. Девет личности смишљено је распоређено око стола и великих судова. За столом седе три групе. Лево су издвојени Богородица и Христос; мајка се обраћа сину: »немају вина«, а Христос јој оштро — једини пут у јеванђељу — одговара: »што је мени до тебе жено? Још није дошао мој час«. Оба старија мушкарца на супротној страни стола, in cornu sinistro, кушају ново чудотворно вино, али и кум, подигавши стаклену чашу, и његов беседник пажљиво слушају Христа. Једино младенци у дну стола, нежно приклоњених глава и заузети собом, обављају своју церемонију неописану у Светом писму: млади женик врхом свога шиљастог ножа убада невесту у прст. Игра гестова простудирана је до ситница; невестина рука елегантно је опуштена на богато извезен столњак, њој се примиче пажљиво напрегнута рука женикова која држи нож као медицински инструмент; у старијој српској уметности увек исте тврде руке нису биле способне да изразе тако речите покрете.

Обред младенаца јасно је илустрован. По прастаром нехришћанском обичају женик и невеста пију из исте чаше, коју држи младић између њих, крв помешану с вином. Типично српско мешање паганских обичаја са хришћанским, идејно толико неудруживо, уравнотежено је снагом уметности. Две приче о крви додају се новозаветном опису чуда у Кани. Привидно лакој, сватовској анегдоти о понесталом вину додана је рано трагична символика: вино у Кани тумачено је као крв Христова.



XLVI — Хиландар саборна црква, икона из Чина главног иконостаса, св. Јован Претеча, крај XIV века

XLVII — Хиландар, саборна црква, икона из Чина главног иконостаса, св. Лука, крај XIV века

У једној црквеној песми која се пева на велики петак описује се сусрет Богородице и Христа на путу за Голготу; сломљена мати упућује сину речи: »чьсо ради рано течениѥ коньчаваеши, ѥда дроугꙑи бракь бысть вь Канѣ, да тамо подвизаѥшися«.[303] У тренуцима кад се ближи »час« наговештен за трпезом у Кани, Богородица пита сина да не креће у друге сватове у Кани. И на истој слици у средини показан је обред примитивног мита о крви, који је до скора сачуван у црногорским обичајима братимљења и посестримљења. Још тридесетих година нашег века у Кучима се братимило на овај начин: будући побратими убоду се у палац, сваки накапа у чашу ракије девет капи крви и помешану ракију и крв пију наизменце, сркнувши сваки по три пута.[304] Хришћанска симболика и народна сујеверица стопљени су у призор средњовековног племићког банкета. Каленићка свадба неодољиво подсећа на оно место у Константиновом Животу Стефана Лазаревића у коме се описује углађеност манира на двору деспотовом: »А сви са страхом беху као анђели... а сви један према другом (понашали су се) са добрим редом и добрим стидом, а још више они унутрашњи (чинови) који су били оним (деспотовим) оком надгледани, одређени и осијавани. Вика, или лупање ногама, или смех, или неспретна одећа није се смела ни споменути, а сви беху одевени у светле одеће које је раздавао сам он...«[305] Иста савршена однегованост манира и складност геста и одеће показује се на каленићкој фресци Чудо у Кани.

Свежа сликовитост почиње да се јавља у стилу каленићких мајстора. Иако је људска фигура као пластични облик јасно дефинисана, она губи своју ранију статуарну скученост и тежину обојених кипова. У композицији фреске у Каленићу човек је светла или тамна мрља живих контура. Стара наглашена антропоцентричност толико је сузбијена, да неке од фресака делују скоро западњачки; компликована висока архитектура у Поклоњењу мудраца или велики пејзаж са архитектуром у Бекству у Египат заиста подсећају на Италију. Те композиције не показују просечна решења каленићких мајстора, али довољно јасно наговештавају њихову заинтересованост за теме које су у осталој византијској уметности тих времена много тврђе и стереотипније обрађене. Нов смисао за тоталност израза и утиска тријумфује на каленићким фрескама; иако су детаљи фино обрађени, све је подређено доминантама. Разнолике физиономије и разнолики карактери, толико омиљени у српском живопису из XIV века, губе се у Каленићу; типови младића, ратника, стараца, жена постају све уједначенији. На лицима се не тражи занимљивост изгледа, мајсторима се скоро сама намеће друга концепција: интензивни израз унутрашњег осећања. Т. 106

Три упадљиво нове црте појављују се у структури каленићког стила: лаки светли колорит, пригушена пластичност људског лика и веома подвучена линија. Лаки, прозрачни колорит Каленића јасно се издваја својом усамљеношћу међу српским споменицима раног XV века. Светлокестењаста, светлоцрвена, јака жута, светлозелена — све те омиљене боје каленићких мајстора биле су веома ретке у осталом старом српском сликарству. Раније доминантна пуна фигура човека, иза које се као играчке сликају смањени облици архитектуре или пејзажа, у Каленићу

— у најлепшим фрескама — постаје одједном пролазна, скоро незнатна. Мудраци са Истока журно прелазе преко сцене, скоро као сенке, испред импозантне, стабилне архитектуре у позадини; почиње нови процес у коме мртве ствари и природа постају на слици већи и чвршћи, а човеков лик описан немирном арабеском линије, све мањи.

Лирика и извесна одвојеност од просечног реализма дају сценама каленићких сликара дискретну егзотику бајке која се дешава негде на Истоку. Свежа, пробуђена заинтересованост за природу и природнији однос човека према околини меша се са пажљиво уоченим и репродукованим појединостима оријенталне раскоши. Усамљена уметност Каленића очевидно је сликарство усамљеног друштва које је припремљено очекивало свој крај. У немоћној лепоти каленићких фресака била је ухваћена као у огледалу сва трагика идеала касног српског витерства: елеганција, дискретна декоративност, суптилни смисао за одмерени став и гест — лирика једног затвореног, културног друштва, богатог и беспомоћног, које је покушавало да се у пуној лепоти своје презреле културе, са свим реквизитима своје удобне егзистенције, пресели са несигурне земље на сигурно небо.

Све у последњим тренуцима политичке слободе српско деспотство добија и зреле облике феудализма, и грађански сталеж, и развијено рударство и живу трговину. Нагла богаћења појединих феудалаца омогућују им подизање раскошних манастира. Раслојеност српског друштва у првој половини XV века веома је утицала на уметност.

Моравско сликарство, гледано у оквиру друштвене хијерархије, нарочито из времена деспота Стефана, довољно се јасно издваја у три групе: велику владарску, дворску, уметност репрезентују: Раваница, Љубостиња и Манасија; дворску уметност »виших чинова« из деспотове околине показује — у пуном сјају — Каленић; све остале живописне цркве моравске Србије не импонују неким вишим квалитетима, нити хомогеношћу уметничког израза. Нарочито каснија судбина подељене моравске уметности показује њену чврсту везаност за одређени друштвени слој. Најмање моравска, уметност са доњег регистра друштвених лествица показала је највећу виталност; традиционална, веома везана за рани XIV век, она се лако претопила у посељачено сликарство из турског периода. Црпећи снагу из скромних, аутохтоних, македонских и приморских радионица, та се трећеразредна уметност ипак разликовала по квалитету. Копорински живопис, изразито популарног карактера, не импонује својим сликарским вредностима.[306] У Копорину стара класична тематика из XIV века укалупљено се понавља: горе циклус празника, испод њега циклус Мука и доле стојеће фигуре. Аљкаво и брзо сликане, копоринске фреске нису много одмакле од колорисаног цртежа; јаких, изломљених контура, оне задржавају драматику бугарске уметности из средине XIV века. Провинцијски карактер овог сликарства избија нарочито у неуједначеностима, стилским и иконографским. Архаизам се највише осећа у коришћењу прастарих картона: Јудин пољубац враћа се у композицији скоро дословно на узоре из XIII века, нарочито из охридске Пери-

влепте и Ариља. Старе композиције испричане новим цртежом и новим светлијим и живљим колоритом имају у себи извесне дражи; гомилањем неконсеквентности копорински мајстори стварају типични примитивистички хаос, у коме често заблистају изненађења; недорасли ширим концепцијама зидног сликарства, копорински живописци су нешто бољи у појединостима.Најнеспособнији из групе копоринских фрескиста раде мала попрсја фронтално окренутих светаца — то су очевидно недела помоћника, који су се бавили серијском израдом икона за сеоске купце; тај најслабији део копоринског живописа већ пада на ниво слабијег иконописа из турског периода.

Провинцијском сликарству, али потпуно другог карактера, припада и живопис у црквици Св. Николе у селу Рамаћи код Страгара.[307] Фреске ове племићке задужбине нису очишћене до краја, али се већ по откривеним деловима може наслутити општи распоред сликане декорације. У сводовима и горњим деловима биле су, вероватно, фреске великих празника, а испод њих насликан је циклус живота св. Николе. Испод сцена из живота св. Николе тече фриз великих медаљона, а испод Т. 100, 101
њих стоје фигуре првог, најнижег појаса. По већ откривеним фрагментима види се да је у првој зони доминирала поворка св. ратника; међу њима су портретисани и живи: на јужном зиду поткуполног простора ктитори, један свештеник и један племић, на северном делу западног зида два племића »вишег чина«. Мајстори из Рамаће су прецизни техничари и сигурни цртачи: они имају солидну уметничку културу. Њихова чврста моделација још подсећа на средину XIV века, али је изглед њихових ликова већ осенчен лириком, толико типичном за почетак XV века; нове тенденције осећају се и у богатијој орнаментици, која тежи ка декоративности моравског живописа. Провинцијски тон осећа се на фрескама у Рамаћи највише у композицији, у њеној скученој, одбројаној уређености и несигурним пропорцијама. Портрети оба донатора са дечаком можда најизразитије показују суштину тог малог, рутинерског сликарства, у коме је дисциплиновани, сигурни начин причања и описивања текао укалупљено али јасно. Братска сложност ктитора, сличних физиономија и истих покрета, тешко би се могла једноставније и ефектније показати у слици; на њој нема мекоће и елеганције каленићких фигура, па ипак извесна наивна искреност, нарочито у строгој симетрији руку постављених око модела цркве, даје тој геометризованој тачности ритма скоро неку мистичну важност коначно уређеног, непромењивог. Највећа особина рамаћких сликара је свакако њихова преданост послу, њихова, можда ситна, побожност, која им не допушта да се неуредно, лакомислено и расејано упуштају у сликање светих личности и светих догађаја. Рамаћке фреске насликане су, вероватно, око 1395. године; за то време тешко би било очекивати од мајстора запослених на племићким поседима да буду носиоци нових идеја. Декоративност и лиризам сликарства у Рамаћи наговештавају оне тенденције које су дошле до пуног израза у Каленићу; ипак, то помало неспретно сликарство нема ближих веза са суптилним стилом каленићких мајстора.

Сликарство Рамаће, и поред све скучености, има у историји српског сликарства одређено место, оно се уклапа у ону споредну линију нашег живописа која се

може пратити преко Мушутишта, Беле Цркве Каранске, Добруна, Речана, Нове Павлице, Палежа и Руденице — хронолошки постављена негде иза Нове Павлице, а стилски ближе Руденици.

У том доста монотоном ланцу споменика сличних по димензијама и квалитету тешко се назиру одјеци њима савремене велике уметности; узори су често несхваћени и прилагођени скромнијим укусима; ипак се то сликарство одваја од оног популарног, лаичког стила скромних занатлија који су живописали Велуће и Копорин.

Последња велика српска средњовековна црква, храм Св. Тројице у Манасији, највећа је грађевина моравске архитектуре.[308] Петокуполна црква са припратом, која је имала своју куполу, дуга је 34,50 м, главно кубе високо је око 25 м; по величини Манасију надмашују једино Дечани. Душанови Арханђели крај Призрена били су мањи. Огромна камена зграда има основу и унутрашњи простор моравских цркава; иначе спољашњост се веома разликује од осталих фасада моравског стила. Сива, камена површина са »богенфризом« испод кровова и танким, високим стубовима на апсидама даје спољашњости Манасије строги изглед; касније пронађени фрагменти моравске пластике, које је било вероватно око прозора, нису многобројни. Дискретно примењена камена орнаментика на фасадама Манасије није ни у ком случају могла да утиче на основни утисак хладне монументалности, која има у себи нечег невизантијског. Опасана огромним блоковима сиве, камене тврђаве са једанаест високих кула, и сама црква личи на њен саставни део. Јединство цркве и тврђаве истакнуто је већ у самом имену манастира. Име Манасија сасвим је у духу тадашњег западњачког називања тврђава. И у Француској постоји Манасија: Tour de Manassès de Garlande.[309] Алузија на име старозаветног Манасије, сина Јосифовог, очевидно се везује за она места у књизи Исуса Навина у којима се говори о зидању великог олтара на граници Ханаана на обали Јордана.[310] Константин Филозоф, деспотов биограф, описује са много речи али доста неодређено подизање Манасије-Ресаве. Истичући богатство Стефаново, кога назива Кнезом, Константин прича како је деспот сам одабрао место и положио камен темељац у име »Св. Тројице« (1407). Говорећи по свом обичају заобилазно, он у опису зидања Ресаве прећуткује име манастира; није много јаснији ни када прича о мајсторима: »и свуда дакле, са сваком журбом и најлепшим стварима и многочасним највештијим радницима, најискуснијим живописцима, ако их је где било, и многим златним и цветним шарама украси је (мисли цркву). Јер шиљаше чак на острва и свуда. И тако многим и неисказаним трошком сврши се и украси се дом (црква) и град около, изванредни станови за општежиће«.[311] Као и Немањићи раније, и деспот прилаже Ресави села и винограде — у самој цркви припрема себи гробницу — »а даде (Ресави) и драгоцене иконе украшене бисером и златом, снабдевши је сваким књигама за служење, приложи служабне одежде и црквене сасуде довољно са великим бисерјем и златом украшене... много...«[312] Манастир је имао велика звона, која су Турци пронашли 1476. и однели.[313] После спомена смрти кнегиње Милице (монахиње Евгеније), Константин додаје још неколико речи о деспотовој београдској цркви Успења

13. СКОПЉЕ, НАРОДНА ГАЛЕРИЈА, ИКОНА БОГОРОДИЦЕ ПЕЛАГОНСКЕ ИЗ МАНАСТИРА ЗРЗЕ, РАД ЗОГРАФА МАКАРИЈА ИЗ 1422. ГОДИНЕ

Богородице и о Ресави, »њих«, вели, »у све дане свога живота никада не престаде да приутврђује... зато нису биле подигнуте за мало времена, за све повести ових ратова, да се слажу с њом, но (су подизане) на много година«.[314] Учено име Ресаве, Манасија, и подаци о њој као књижевном центру довољно јасно показују да је деспот Стефан свој маузолеј подигао као кулу православља на самој његовој граници. Ако је већ цело српско деспотство било неке врсте збег балканске хришћанске емиграције, тада је Ресава, свакако, у интелектуалном животу представљала жариште интернационалне балканске културе, која се нашла очајно притешњена између католичког Запада и турске инвазије. Најжешћи пропагатори католицизма, који су се прославили као ликвидатори чешких Хусита, долазе у Београд 1456. проповедајући крсташки рат против Турака; међу њима се нарочито истицао Јован Капистран, који је умро исте године у Илоку. И поред свих ратова и све веће опасности од Турака, у Манасији се формира школа »прѣводникь ресавскыхь«.[315] Ти педантни, учени познаваоци српског и грчког језика дају последњу средњовековну редакцију српских књига, редакцију која ће се пажљиво преписивати у столећима турског ропства. Враћање грчким изворима у области књижевности није значило само учвршћивање ортодоксије; није преписивана и редигована само стара, стандардна, литургична књига већ су превођена и још непреведена дела, највише моралнопоучне и историјске садржине.

У последњим тренуцима слободе »са сваком журбом«, као што би рекао Константин, изведена је грандиозна рекапитулација и обнова старе српске књижевности. Сличан посао обављен је и у монументалном сликарству. Фреске у Манасији представљају суму моравског сликарског стила.

Манасија је имала на својим зидовима најбогатију галерију српског сликарства из раног XV века. Шира и виша од осталих, манастирска црква старе Ресаве имала је већ и по репертоару веома проширену тематику. Из оштећене целине, која нам је сачувана у скромним фрагментима, види се да су се циклуси спуштали овим редом: у сводовима празници, испод њих муке Христове и чуда, а испод њих параболе. Циклусе композиција од најнижих стојећих фигура одвајао је фриз кружних медаљона са попрсјима. Ресавске фреске изведене су негде између 1410. и 1418, кад је црква на Духове освећена и кад су се у њу уселили монаси.[316] Иако сликана скоро читаву деценију, Ресава пружа заиста хомогену стилску целину; према очуваним фрескама види се да је деспот Стефан добио групу мајстора веома уравнотежених уметничких схватања и скоро подједнаке способности; у Ресави се ретко осећа рука помоћника, што је био чест случај у Дечанима. Преостале фреске дају извесне реперне тачке по којима се може одредити како су текли циклуси.

Најбоље су очуване монументалне фигуре пророка у тамбуру главног кубета; т. 107
распоређени у два реда, између прозора, они репрезентују, скоро нетакнути, сву првобитну лепоту ресавских фресака. Споро сликани пророци богато су варирани, неки стоје мирно, скоро непомично, фронатлно окренути, други у широком замаху,

залепршаних хаљина, испољавају сву ону динамику која је захватила византијско сликарство средином XIV века.

По утврђеном плану, у пандантифима седе јеванђелисти, исто тако по традиционалном распореду нижу се фреске на западном зиду: велико Успење Богородице (сачувано у фрагментима) и испод њега скоро сасвим пропало Благосиљање хлебова (Мат. 14, 15—22). У плитком своду изнад западног отвора врата Недремано око (као у Протату), у темену свода Рука господња, а испод ње, лево, Соломон, који речима исписаним на свитку тумачи Руку (Премудр. Сол. 3,1), десно Давид, који тумачи Недремано око (Псал. 43, 24). Десно од врата насликан је свечани ктиторски портрет, богомпостављени деспот Стефан, који подноси св. Тројици модел храма. Деспот је насликан сам, без породице и предака, окружен пустињацима и схимницима »који говоре са шумом лишћа и птицама и водом«;[317] то чудно место деспотово у друштву пустињака веома подсећа на речи Константинове како деспот »жељаше да говори са пустињацима и несито се настањиваше са овима«.[318]

На јужном зиду може се нешто тачније разабрати некадањи распоред зона. Од два највиша појаса није остало ништа; појас изнад медаљона доста је очуван у простору певничке апсиде; нижу се призори према триоду, од почетка поста, прво сцена Дванаестогодишњи Христос учи у храму (Лука 2, 41—52), за њом: Митар
т. 109 и фарисеј (Лука 18,10) и прича о блудном сину (Лука 15,11). У истом појасу, на северном зиду (опет у апсиди), теку од запада ка истоку: прича о цару који је приредио свадбу (Матеј 22,1—14), (сл. 22), прича о богатом и убогом Лазару (Лука 16, 19—31) и прича о Самарјанину (Лука 10, 30—37). Испод појаса са причама теку медаљони; један од најлепших налази се на северном зиду: попрсје св. Трифуна са расцветаним крином. Велике фигуре светих ратника, нарочито оне у северној певничкој апсиди (оба св. Теодора, св. Никита, св. Нестор и св. Арета), спадају међу најлепша дела византијског сликарства из раног XV века. Фреске у олтарској апсиди сачуване су као највећа целина живописа у Ресави. Остала су три појаса: Причешће апостола, фриз медаљона и Поклоњење агнецу; изнад Причешћа назиру се остаци горњег појаса, од севера ка југу: Три Јевреја у пећи огњеној, Пилат пере руке (?), Христос на мору Тиверијадском (Јован 21, 1—13) и Жртва Аврамова; ови призори тачно одговарају символици олтарског простора, према утврђеној схеми из касног XIII века. Истој иконографској целини и истој групи мајстора припада и Визија Петра Александријског (на јужној страни североисточног стуба). Веома је занимљив избор светих епископа у медаљонима олтарског простора; насликани су: св. Епифаније Кипарски, св. Власије из Севасте, св. Јасон из Тарса (погрешно сигниран као Иконијски), св. Тимотеј Ефески, св. Лукије Лаодикејски, св. Поликарп из Смирне, св. Стахије епископ византијски, Симеон Брат Господњи Јерусалимски и Мартин, папа римски. Од девет очуваних сигнираних светих епископа петорица су из Мале Азије, један са Кипра, један из старог Византа, један из Јерусалима и један из Рима; у ствари, седморица су из истог подручја, са Малом Азијом као центром. Ова околност

Слика 22. — Манасија, наос: Прича о цару који је приредио свадбу

говори знатно у прилог претпоставци да је податак Константина Филозофа о »мајсторима с острва« тачан.

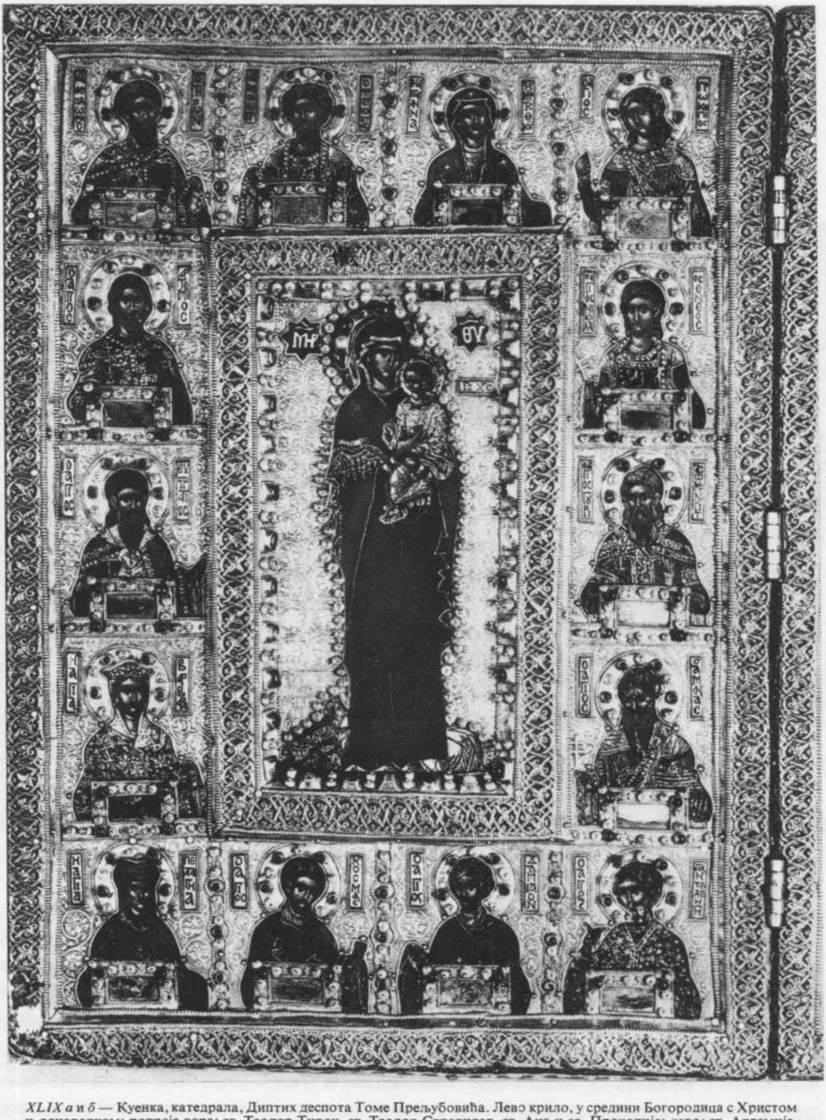
У развојној линији моравског стила ресавске фреске заузимају посебно место. Оне представљају последњи покушај враћања ка свечаној монументалности. Велики формати и раскошна декоративност делују донекле монументално, али ипак само спољашњим средствима. Ресавско сликарство, без снаге и без темперамента, сувише

је посредно и највише импонује искуством и финесама обраде. Хетерогене компоненте дају целини ресавског стила извесну напрегнутост; фини, углађени цртеж заплиће се у описивање бора на лицу, он се задржава на појединостима компликованих набора и орнамената на хаљинама. Сликана архитектура описује се педантно; доста је само бацити поглед на патос, ограде и киворij у Причешћу апостола: свака мраморна плоча по којој корачају апостоли тачно је описана до последње жилице — има у томе извесног северњачког реализма, нечега што подсећа на стрпљиве дескрипције Прункстила. Једном освојени и продубљени простор, још од времена Каленића, понавља се и у Манасији, али се у празнине утрпавају фигуре. Иза поворке апостола у Причести анђели са рипидама и свећњацима образују посебну поворку у дубини. Нагло продирање у дубину осећа се и у моделацији људског тела. Пуноћа и тежина човека као појаве сасвим се изгубила у Манасији; нагла и дубока осенченост празнина, нарочито на драперијама, скоро изједа волумен и структуру анатомских облика, руке и ноге описују покрете који су без снаге. Ресавски сликари, као и каленићки, често приказују човечју појаву као силуету у живом покрету. Као и у свим декоративним стиловима, и у Ресави линија постаје све сложенија, све наметљивија. Честа уситњеност и изломљеност светло-тамних контраста ствара немирне дематеријализоване целине. Све појединости дескрипције, ма колико биле педантне, не стварају утисак реалистичке концепције, појединости не описују стварност свакодневног, оне потенцирају утисак шаренила, декоративности, раскоши и, нарочито, необичности. Утисак егзотичног појачан је скоро апстрактним акордима боје; ресавски мајстори не узимају боје из стварности, они слажу бело, плаво и златно, стварајући тако колористичке ефекте изразито декоративног звука. Смишљеност ресавске декоративности строго је спроведена: орнамент је пребогат, али је увек потиснут у други план, он не нагриза људски лик, он се не увлачи у покрете, он не ремети логику драперије. У очуваним деловима фресака банкета, на композицијама парабола »о човеку који није имао свадбену хаљину« и о »богатом и убогом Лазару« — нова декоративност и нови реализам толико су подвучени, да призори и не делују више као фреске, још мање као византијске фреске; то су илустрације банкета касних ритера са свим појединостима: тачно се описује намештај, текстил и трпеза са посуђем и јелом; концепција тих слика је невизантијска, ближа натурализму касне готике — једино физиономије и костими показују да се те гозбе дешавају на Истоку.

Преостале фреске ресавског живописа сувише су мали фрагменат некада грандиозне целине која је обухватала стотине квадратних метара сликане површине. Не могу се никада више реконструисати све варијанте и све богате супротности на којима је изграђивана раскошна целина сликане декорације у Ресави. Ипак, из сивила озлеђених зидова избијају местимично блиставе површине које показују богату многостраност ресавског стила.

Топографска расподела садржине живописа, у складу са симболиком унутрашњег црквеног простора, била је смишљено спровођена столећима у српском монументалном сликарству; природно је да се по тој подели и уметничка структура

XLVIII — Хиландар, ризница, иконица »Петозарних мученика« (Евстратија, Авксентија, Евгенија Мардарија и Ореста), крај XIV века



XLIX а и *б* — Куенка, катедрала, Диптих деспота Томе Прељубовића. Лево крило, у средини Богородица с Христом и донаторком; попрсја горе: св. Теодор Тирон, св. Теодор Стратилат, св. Ана и св. Прокопије; лево: св. Артемије, св. Еустратије и св. Варвара; десно: св. Никола Нови, св. Гурије Хомологет, св. Самона; доле: св. Пелагија, св. Кузман, св. Дамјан и св. Пантелејмон. Десно крило, у средини Христос са донатором; попрсја горе: св. Андрија,

св. Лука, св. Тома и св. Вартоломеј; лево: св. Јован Милостиви, св. Спиридон, св. Елевтерије; десно: св. Власије, св. Антипа, св. Павле Хомологет; доле: св. Лаврентије, св. Стефан Првомученик, св. Стефан Нови и св. Теодор Сикеотски, крај XIV века

L — Београд, Народни музеј, иконица св. Саве и св. Симеона (из Хиландара?), почетак XV века

фресака — у извесним одељцима — и сликарски прилагођавала општем карактеру садржине. Већ је у Грачаници ритам покрета насликаних личности био усклађен са карактером простора: свети ратници у средњем делу цркве немирно звецкају оружјем, потржу мачеве, право гледају испред себе као да прете посматрачима, док у олтарском простору свети епископи, строго поређани у потиљак, ћутећи, погружени у себе, у реду и тишини, приступају Христу јагњету жртви. Та нијансирања карактера, иначе формално и квалитативно уједначеног стила, нарочито су суптилна у Ресави. Градације и спуштања интензивности боје, геста, декоративности, монументалности, све је према месту, што значи и према садржини, прилагођено основном тону.

Пророци и старозаветни патријарси у тамбуру кубета схваћени су као дивови из прадавне прошлости, атлете духа и тела, скромни и свечани. Њихова монументалност није само у формату фигуре, она се испољава и у унутрашњој структури слике, у тежини сликане материје, у интензивности боје, у читкости покрета, у снази и концентрисаности израза.

У »приземним зонама« сликан је други сој људи: овоземаљски становници, веома дотерани, врло немирни, вероватно веома слични савременицима. Те разлике, т. 111
ма колико биле уочљиве у психолошком смислу, највише се испољавају у уметничком изразу. Јасне тенденције ка реализму задржавају мајсторе на појединостима оружја, ношње и накита; у уметничкој концепцији те тежње се показују и у јаче наглашеном пластичном облику и у дубини сцене, која се доста конкретно описује. т. 108

Увек је посебну атмосферу, тиху и тајанствену, стварао олтарски живопис. То сликарство молитава и прибраности имало је у XIII и у раном XIV веку снагу и драматику уздржане узбуђености искреног убеђења. У Ресави фреске из олтарског т. 110
простора дочаравају атмосферу искусно режиране црквене церемоније; велика парада, формално дотерана до последње појединости, изгубила је унутрашњу снагу; поставши сувише сцена, она је изгубила убедљивост идеје коју тумачи. Текстови светих литургичара сведоче да мајстори и даље желе да задрже сву ортодоксну строгост идеје о Христу-жртви. Увек исте молитве од Студенице и Милешеве до Манасије исписују се на свицима светих литургичара: речи молитве »предложенија«, првих шест антифона — до молитве која се чита после причешћа. Носиоци текстова молитава, св. Василије, св. Јован Златоусти и остали за њима, сликани су као дивови у Милешеви, Сопоћанима и у Богородици Љевишкој. У Манасији они су пажљиво одевени прелати — у плаветнилу, белини и злату — они делују скоро као дефиле фантома који помало и сами уживају у нестварности свога изгледа.

Разлике у ресавском сликарству нису потекле од нехомогености екипа запослених на изради сликане декорације. Сада се модерна »одвајања руку« (нарочито код историчара средњовековне уметности) могу пратити у делима изразито занатлијског карактера, као што је случај у Дечанима, или у великим целинама које су настајале у временима наглих промена уметничких тенденција, као што је био случај у Сопоћанима. У Ресави постоји изразита тоталитарност

уметничког израза, све је потчињено једној концепцији која допушта множину варијаната.

Живопис у Ресави само је привидно традиционалан и само привидно византијски. Сувише приближено Западу, сликарство ресавских мајстора, као и архитектура ресавског храма, већ се стапа с тенденцијама западно-европске уметности око 1400. године. Уметност пренесена са јегејских острва на Дунав била је на Митилени и у српској деспотовини подједнако изложена утицајима западног сликарства. Већ 1300. сусрети византијске уметности са западноевропском нису били случајни. И поред свих разлика између Цариграда и Италије, почетком XIV века обе половине раздвојене европске уметности биле су прожете истим склоностима ка наративном. Сто година касније европска касна готика ствара егзотичну мешавину декоративности и натурализма, чудни спој супротности, који се — у оквиру источне уметничке културе — понавља у веома сличним облицима. Све јаче продирање западноевропског феудализма у Византију осетило се и у уметности. Живот српског високог племства у XV веку постајао је све сличнији животу касносредњовековног витерства у западној Европи. Судбоносно је било за српску уметничку културу тога доба што се »висока уметност« везивала за онај слој друштва који је био осуђен да под притиском Турака први нестане.

Фреске банкета у Манасији, са педантним описима свих појединости скупоцене одеће, са показаним деликатесама племићке трпезе, тачно су источна варијанта сличних — истовремених — призора банкета на Западу. Календарска слика гозбе херцега ди Берија на минијатури у Très riches Heures — у Музеју Condé у Шантијиу (око 1416) и слике гозбе у Манасији не показују само спољашњу сличност подједнако аранжираних банкета већ и знатно значајнију сличност у сликарској обради. У лирици каленићких фресака још је живела оплемењена класика ренесансе Палеолога; у Манасији она је потпуно ишчезла. Јединство стила у Манасији спроведено је спољашњим, веома ефектним елементима: уједначеним оштрим цртежом, уједначеном бујном орнаментиком, консеквентно спроведеном хроматиком, педантно изведеним, скоро златарским цизелирањем пластичних облика. Ипак то сликарство нема чврсту логику конструкције, нити финесе просторне композиције; облици као у слапу навиру у први план, не пружајући нигде оку одмор празнинама. Све је свечано, претрпано и поред све привидне уређености у суштини хаотично; зрна натурализма губе се у нестварности целине. Византијско монументално сликарство столећима је инсистирало на својим античким традицијама, оне су сачињавале срж зидне слике у Византији и средњовековној Србији. Раскошно сликарство Манасије коначно је напустило строгу античку основу, оно се расточило у блиставу завесу, у тканину
т. 112 оптерећену скупоценим украсима. Та скоро непријатно свечана раскош расцветала се на зидовима Манасије као заиста грандиозни финале једне елитне уметности која одлази у смрт. Тежећи ка ефектима драгоцености, то је сликарство губило вредност зидног живописа и показивало се у својој пуној лепоти у скупом материјалу, нарочито у златном везу. Хиландарска катапетазма монахиње Јефимије (из год.

1399) и два виртуозно везена епитрахиља из Тројице Пљеваљске[319] показују, можда, крајње домете тога скупоценог сликарства, које се најадекватније могло да изрази у злату, свили и бисеру.

Сликарство Манасије стоји као последњи споменик српског моравског стила из прве половине XV века. Оштећене и премазане фреске у гробљанској цркви у Смедереву безначајне су. Од деспотове велике цркве Успења није остало ни трага. Можда ће се после чишћења фресака у Лазаревој припрати у Хиландару и у манастирима Костамониту (1443) и св. Павлу (1447), пронаћи, за сада доста загонетни, српски светогорски живопис »моравског« стила; како је отприлике изгледао српски светогорски т. L
живопис XV века, може се наслутити по сљуштеној минијатури породице Бранковића на Есфигменској повељи и београдској икони хиландарских ктитора.

Падом Смедерева 1459. године завршава се прво велико поглавље историје старог српског сликарства. Друго поглавље, које траје од краја XV до краја XVII века, има свој посебни карактер и не може се ни упоредити са првим периодом цветања.

Беоірад, 1. јануара 1962.

НАПОМЕНЕ

[1] Први стручни испитивачи наших уметничких старина били су, изгледа, странци. Управитељство вароши Београда већ 1844 издаје дозволу за путовање по Србији Францу Мерденсу »художнику зидања« из Берлина. Cfr.: Гласник истор. архива Београда 2, Београд 1961, стр. 13 (Даница Гавриловић).

[2] Димитріе Аврaамовићъ, Описаніе древностій србски у светой (Атонской) гори, Београд, 1847. — Популарније: Света гора са стране вере, художества и повестнице, Београд 1848. О Аврамовићу као сликару, писцу и истраживачу старина: П. Васић, Сликар Димитрије Аврамовић, Политика, 3 април 1955, стр. 8.

[3] После извештаја Ф. Каница (F. Kanitz, Serbiens byzantinische Monumente, Wien 1862) нарочито су важни извештаји Милутиновића и Валтровића у Г.С.У.Д. (1872—1885): 36. 41, 44, 46, 47. 48, 52, 53, 64 — и Валтровићева књига: M. Waltrovits, ʻΟ πρόδρομος, Mitteilungen über neuere Forschungen auf dem Gebiete serbischer Kirchenbaukunst, Wien, 1878.

[4] Библиографија Н.П. Кондакова почиње чланком о српској уметности. Н.П. Кондаков 1844—1924, Къ восьмидесятилѣтю, Прага, 1924, стр. 75. Први рад у библиографском списку: Древне-христианские храмы. Православное искусство в Сербии...« Сборник на 1866 г. Общества древне-русскаго искусства при московском Публичном музеѣ.

[5] П. Покрышкинъ, Православная церковная архитектура XII—XVIII стол. въ нынѣшнемъ Сербском Королевствѣ, С.П.Б., 1906

[6] G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV, XV et XVI siècles, Paris, 1916.

[7] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof und Staatsbibliothek in München. Denkschriften d. K. Akademie d. Wissenschaften in Wien. Phil.-Hist. Klasse, Bd. LII, Wien, 1906.

[8] Влад. Р. Петковић, La peinture serbe du Moyen Âge, première partie, Београд, 1930 — Превод увода: З. Симић, Српско сликарство Средњег века, Братство XXV (1931) стр. 56—9. Id., La peinture serbe du Moyen Âge II, Београд, 1934. Критички осврт на II књигу — нарочито против »сицилске теорије« В. Р. Петковића — дао је Ђ. Бошковић у Српском књижевном гласнику, 16. нов. 1934, стр. 463—467.

[9] N. Okunev, Monumenta artis serbicae I—IV, Pragae, MCMXXVIII—MCMXXXII.

[10] G. Millet—A. Frolow, La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie, Paris, Fasc. I, 1954, Fasc. II, 1957 — Cfr.: С. Радојчић, Byz. Zeitschr. Bd. 48 (1955), 420—422; Bd. 52 (1959), 124—126.

[11] J. Нешковић, Петрова црква код Новог Пазара, Саопштења Републ. Завода за заштиту споменика културе IV, Београд, 1961, стр. 137—148; М. Лађевић, Резултати испитивачких радова на фрескама цркве Св. Петра... Саопштења... IV, стр. 149—162.

12 P. Deschamps, A propos des pierres à décor d'entrelacs et des stucs de Saint-Jean de Mustair. Art du Moyen Âge dans la region alpine, Olten, Lausane, 1954, 253—270. У X веку опат Witigawo у Рајхенау: »ipse paravit huic arcus camyros et subdidit undique sculptos de gypso sub variis et verno flore figuris; и око 900. у Жермини де Преу спомињу се: »flores gypsei«. Cfr.: P. Deschamps, o.c. 256 sqq...

13 М. Лађевић, о.с. стр. 155, сл. 8

14 Нарочито интензивно црвенило подсећа на »imagines colorum fucis compaginatae«. P. Deschamps, Peintures murales de l'époque carolingienne en France. Arte del primo milenio, str. 337 sqq.

15 Обично се сматра да Срби у IX веку нису радо прелазили у хришћанство — cfr.: Дворник, Les legendes de Constantin et de Méthode vues de Byzance, Prague 1933, стр. 263, прим. 2.

16 Препис натписа дао ми је С. Мандић; текст гласи:
$\overline{\text{KC}}$ ΕΘ ΟΥΡΑΝΟΥ ΕΠΕΒΛΕΨ......ΝΤΑC ΤΟΥC ΥΟΥC ΤΩΝ $\overline{\text{ΑΝΩΝ}}$. ΕΘ ETOLMOY ΚΑΤΟΙΚΗΤΗΡΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΕΠΕΒΛΕΨΕΝ ΕΠΙ ΠΑΝΤΑC ΤΟΥ KATOLKOYN...
(Псалам 33, ст. 13 и 14).

17 В. Марковић, Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији, Сремски Карловци 1920, стр. 42—43.

18 Р. Љубинковић, Испосница Петра Коришког. Историја и живопис, Старинар, Н. С. Књ. VII—VIII (1956—1957), Београд 1958, стр. 93—112; В. Ђурић, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, Зборник радова LIX, Византол. Инст. књ. 5, Београд 1958, стр. 173—202, + 10 табли. Враћајући се поново на фреске испоснице, Р. Љубинковић одступа од свог ранијег датирања, упуштајући се у доста смелу хипотезу да је најстарији слој коришких фресака с краја XI или почетка XII века. Р. Љубинковић, La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI^{e} et XII^{e} siècles, IX corso di cultura sull' arte ravennate e bizantina, Ravenna, 1962, стр. 433—434.

19 Е. Э. Гранстрем, Описание русских и славянских пергаменных рукописеи Публ. Библиотеки имени М. Е. Салтыкова—Шедрина, Лењинград 1953, стр. 96.

20 О минијатурама Вукановог јеванђеља: С. Радојчић, Српске минијатуре XIII века, Глас САН, CCXXXIV, књ. 7, Београд 1959, стр. 12, табле XXXV и XXXVI. О иницијалима: В. Мошин, Орнамент јужнословенских рукописа, Научно друштво Босне и Херцеговине, Радови VII, Одељ. Истор.—Филол. наука, књ. 3, Сарајево, 1957, стр. 53—55, сл. 53.

21 Cv. Fisković, Ranoromaničke freske u Stonu, Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji, 12, 1960, стр. 33—49.

22 Lj. Karaman, Crkvica sv. Mihajla kod Stona. Vjesnik Hrv. arheol. dr. u Zagrebu, H. C. XV. Zagreb 1928.

23 Од XI века спомињу се у далматинским инвентарима директно из француске увезени предмети. Cfr.: Monum. S.H.S.M., vol. VII, стр. 181. V. Novak i P. Skok, Supetarski kartular, Zagreb, MCMLII, стр. 231.

24 Д. Сергејевскиј, Археолошки налази у Сарајеву и околици, Гласн. зем. музеја у Сарајеву, н.с., 1947, стр. 43—45, сл. 22, 23.

25 R. Louis, Les églises d'Auxerre, Paris, MCMLII, Fig. 68—70; p. 120—122, n. 17 и 18.

26 S. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950, стр. 30. табла IX.

27 С. Радојчић, Српске минијатуре XIII века, Глас САН CCXXXIV, књ. 7, Београд 1959, стр. 14, табла XL, сл. 43.

28 Љ. Стојановић, Мирослављево еванђеље, Беч, 1878; Л. Мирковић, Мирослављево еванђеље, Београд 1950; Ј. Ковачевић, Белешке за проучавање Мирослављевог јеванђеља, Историјски часопис САН, Год. I, сл. 1—2, 1948, Београд 1949, стр. 1—18. О тобожњем имену Варсамелеон: Byz. Zeitschr., Bd. 43 (1950) стр. 484. О вези М.ј. са осталим српским рукописима и са западном бенедиктинском уметношћу: С. Радојчић, Српске минијатуре XIII века, Глас САН CCXXXIV, књ. 7, Београд 1959, стр. 10 sqq.

29 Cfr. Л. Мирковић, Мирослављево еванђеље, стр. 31, сл. 37.

30 С. Радојчић, Портрети српских владара у Средњем веку, Скопље 1934, стр. 12—13. А. Грабар, L'empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936, стр. 40—41, n. 5).

[31] Βυζαντινὰ ποιήματα περὶ τῶν οὐγγρικῶν ἐκστρατειῶν τοῦ αὐτοκράτορος Μανουήλ, ed. István Racz, Budapest, 1941, стр. 23—24. Немачки превод: G. M. Thomas, Gelehrte Anzeigen der k. bayer. Akad. d. Wiss. 36, 1853, 542—44; српски превод Ф. Баришића: »Истоме самодршцу, када је делио мегдан са проклетим Србином. Узнемирена Тара ускомеша се и проговори: »Воде си моје замутио, мртвацима си ме испунио, корито моје узбурка се, ток се мој стешњава; савладај, багренородни, бујицу беса свога.« Сава те преклиње, изданче пурпура узвишеног: »Доста ти је лешева српских и угарских; река крви замућује воде моје«. На оној високој планини Србије пламен јарости твоје кедрове запали и читава она голема планина поче да се дими страхом од беса твога и големе срџбе. На земљу Срба, самодршче, ти погледа, и читаву Србију обузе дрхтање од земљотресне снаге твоје и страхоте твоје големе и деснице твоје прејаке и јунаштва твога ужасавајућег. Посред Србије побио си кочиће шатора и читаву земљу Србију потресе и шиљцима стрела Србе израњави. Из даљине си хитнуо муње своје славе, сам си безброј непријатељских снага (војски) одбио, Сатану снажног сопственом руком си погубио. Ко би описао, Комнине, снагу мишица твојих? Ти један хиљаде си гонио, безброј си их побио и најзад, краљевог војводу згазио си. Видели сте Комнина, Срби, видели сте цара, чули сте царску тутњаву, жупани. Ах, лав велике палате Буколеона, ах, велики лав-цар, ах, лавић, пурпура, који самом ратном буком побеђује противнике«.

[32] С. Радојчић. Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, стр. 5, прим. 3.

[33] Првовенчани, прев. Л. Мирковића, Списи светога Саве и Стевана Првовенчанога, Београд, s.d., 184.

[34] A. Frolow, Le peintre Thomas de Damas... Bull. d'Etudes orientales, t. XI,1945—46, 121—130.

[35] В. Н. Лазарев, Живопись XI—XII веков в Македонии, XII[e] Congr. intern. des études byzantines, Ochride, 1961. Rapports V, 105—134+36 табли. М. Рајковић, Трагом једног византиског сликара, Зборник радова Виз. инст. САН, кн. 3, Беогр. 1955.

[36] О подизању Ђ. Ступова најопширније говори Првовенчани, прев. Л. Мирковића 176—78. О сликарству Ђ. С.: Н. Окунев, Сем. Конд. I. 1927, 225—45; Id., Еще о »столпахъ св. Георгия«, Сем. Конд., III, 1929, стр. 304—308; Al. Derocco, Les deux églises des environs de Ras, L'art byz. chez les Slaves, I, 130—137.

[37] Р. Љубинковић, Стара црква села Курбинова, Старинар, III сер. кн. XV, 1940, Београд 1942, стр. 101—123; А. Николовски и З. Блажић, Конзерваторски и истражувачки работи на средновековниот споменик црквата св. Горги во село Курбиново, Разгледи, 1958 (I) дек., 468—477; А. Николовски, Фреске и Курбинову 1191 год. Београд 1961, 4 стр. текста + 60 репрод.

[38] На пример минијатуре Вазнесења у рукописима беседа Јована Кокиновафа у Паризу и Ватикану (Paris, Bibl. Nat., Gr. 1208, fol. lv; Vatic. Gr. 1162. fol. 2v.; J. Porcher, M. L. Concasty, C. Astruc, Byzance et la France Médiévale, Paris, Bibl. Nat., 1958, No. 36, Pl. XVI) — или: Христос с апостолима у Ванском јеванђељу (крај XII в.), Тифлис, Музеј Грузије, рукоп. А. 1392 (В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Москва, 1948, Том II, Табл. 208).

[39] Ватопед и Равдуху, Monuments de l'Athos I, pl. 97/3,4.

[40] С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, стр. 6—7, сл. 1 и 2.

[41] A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana I, Milano, 1901, 285, n. 2); G. Bodonyi, Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in des spätantiken Bildkomposition, Arhaeologiai Ertesitő, Bd. 46 (1932/33).

[42] С. Радојчић, Портрети српских владара у Средњем веку, Скопље 1934, стр. 15—17, 24—25; D. Winfield, Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia, Byzantinoslavica, XIX, чис. 2 (1958) стр. 251—278.

[43] Тачно одвајање старог живописа од ретушираног није до сада у целини изведено. У монографији о Студеници: В. Р. Петковић, Манастир Студеница, Београд 1924, материјал је публикован измешано; то се понавља и у корпусу Мије—Фролов-а. На приложеној скици северозападног пиластра види се приближни однос ретушираних и сачуваних површина живописа.

[44] J. D. Stefanescu, L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance... Bruxelles, 1936, 124—125, pl. LXXXI.

[45] A. Watson, The early Iconography of the Tree of Jesse, London 1934, стр. 2.

[46] Важни натпис о Вукановом живопису у прстену тамбура Богородичине цркве очистио је, прочитао и публиковао С. Мандић, cfr. Откривање и конзервација фресака у Студеници, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Н.Р. Србије, кн. I, Београд 1956, стр. 39.

47 Христос као цар славе сличан је римском императору, и он је »particeps siderum, frater Solis et Lunae«. A. Alföldi, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, S.A. aus d. Mitt. d.d. A.I., Röm. Abt. 50, 1935, 143.

48 Hortus conclusus, Песма над песмама, 4, 12. (»Ти си врт затворен, сестро моја, невјесто...« У српским списковима имена Богородичиних ово место из Песме над песмама скоро је дословно преведено: нєвѣста, сєстра, вр'тоград... (Рукоп. С.А.Н., No. 138 — публ. А. И. Яцимирский, Извѣстия О.Р.Я.С., т. XVIII, књ. 3. С.П.Б., 1913). Символ је иначе чест у романском зидном сликарству. Cfr.: O. Doering, Romanische Malerei in deutschen Landen, München, 1927, Abb. 1, стр. 8.

49 Vatic. graec. 1155, fol. 1; Лазарев, Ист, виз. живоп., стр. 343; Omont, pl. LXXXI, Bibl. Nat. Coisl. 195 из X века.

50 Идеја о Христу-јагњету илустрована је скоро дословно према речима св. Јована Златоустог: »И то тело дао нам је Христос да једемо, то тело пробијено чавлима и избијено шибама... то тело које су мудраци видели у јаслама. Ти га не видиш у јаслама већ на олтарској трпези; не видиш да га држи жена већ стојећи свештеник, а Дух са својим обиљем лебди изнад њега...« In Math. homil. 7,5 према J. D. Stefanescu, L'illustration des Liturgies, 112—113. Почетни облици иконографског мотива Христа-јагњета јављају се у Св. Софији Охридској, у северној капели: у апсиди, испод прозора, на каснијем сталном месту Агнеца, насликано је мало попрсје Христово, а горе у конхи велико попрсје Претече, који га је назвао јагњетом. О Поклоњењу јагњета у Македонији и Србији cfr.: В. Ђурић, Најстарији живопис испоснице... Петра Коришког. Зборник радова САН LIX, Византол. инст. књ. 5, Београд 1958, стр. 176—178.

51 Ова фреска јако личи на фреску исте садржине у костурској цркви св. Николе »ту Касници«: Пелеканидес, т. 60: Ὁ Ἅγιος Νικόλαος ἐνυπνιάξων τὸν ἔπαρχον.

52 Теодосије, прев. Башића, 169.

53 Теодосије, ed. Данич., 98.

54 Теодосије, ed. Данич. 141.

55 Доментијан, ed. Данич., 328. Теодосије, ed. Данич, 135, 144.

56 Данило 371—72; Ст. Станојевић, Када је Теодосије писао Живот св. Саве. Јужнословенски филолог VII, 1928—29, стр. 201—204.

57 Н. Сычев, фрески Спаса—Нередицы, Лењинград 1925, Табла X, 1 (Глава младог Мојсија) — Г. Мије—А. Фролов I, Пл. 62, 4 (Глава св. Јелене).

58 Н. Л. Окунев, Милешево, памятник сербского искусства XIII в. Byzantinoslavica VII, 1938, стр. 33—107.

59 На источном зиду, на полукружној површини између пандантифа, насликана је сцена из Матеја XXVIII, 17—20, тј. Христово благосиљање ученика пред вазнесење, које је свакако било насликано у куполи.

60 После 1657, руским новцем израђен је нови слој милешевских фресака после неспретног провалјивања великог отвора између наоса и старе припрате.

61 E. Kantorovitz, Laudes regiae, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1946, стр. 51, прим. 132: св. Стефан је »intecessor for the King«. Hincmar, Migne, S.L., CXXXVIII, col. 740: et in hac domo, ante hoc altare protomartyris Stephani, cuius nomen interpretatum resonat coronatus, per domini sacerdotes, acclamatione... populi ...corona regni est imperioque restitutus.

62 Прва запажања о солунским елементима у милешевском сликарству навео сам у Мајсторима старог срп. сликарства, сл. 10 и 11, износећи као пример главу св. Порфирија из солунске ротунде (тзв. Св. Ђорђа). Нове солунске паралеле милешевском сликарству појавиле су се у солунској базилици τῆς 'Αχειροποιήτου, cfr. A. Ξυγγόπουλος, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν 'Αγ. Τεσσαράκοντα εἰς τὴν 'Αχειροποίητον Θεσ/ νίκης. 'Αρχ. 'Εφημερίς — 1957, Αθ. 1960, стр. 6—30. сл. 8; т. 2, сл. 2; т. 4, сл. 2.

63 Иконографски, а донекле и стилски, ова фреска се везује за минијатуру исте садржине у лењинградском јеванђељу Публ. библ., из X века, cod. gr. 21 fol. 11 r. — cfr. K. Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex, Princeton 1947, стр. 180, сл. 190; о рукопису: В. Н. Лазарев, История виз. живоп. I, стр. 81. Милешевски мајстор морао је имати пред собом неки илуминирани рукопис X века тога стила, али знатно виших квалитета. О иконографији Благослова апостола cfr. В. Н. Лазарев, Новые открытия в Софии Киевской, Москва 1955, стр. 10—11.

[64] С. Радојчић, Милешевске фреске Страшног суда, Глас САН, CCXXXIV, књ. 7, Београд 1959, стр. 22—32; табле LVI—LXX.

[65] О фрескама првог слоја из Љевишке и Св. Николе cfr. В. J. Ђурић, Једна сликарска радионица у Србији XIII века, Старинар, Н. С., књ. XII, Београд 1961, стр. 63—76. Ђурић у исту групу ставља и знатно финије и искусније сликарство Мораче.

[66] Записи и натписи, бр. 52 — Да је »сиы великаа цръкъвь« пећка резиденција излази из пасуса о Никодиму и Животу Милутиновом (прев. Л. Мирковића, стр. 116) где се изричито вели да се Никодим вредно трудио за обновљење цркве дома Спасова, тј. ерхиепископије, што се — у осталом — види и по Никодимовој цркви у Пећи, Св. Димитрију.

[67] Домент., ed. Данич., 266. Француски »mère de toutes les églises« Cabrol—Leclercq s. v. Jérusalem, col 2321.

[68] Деисис у главној апсиди типичан је за иконографију кападокијских цркава, он се појављује у Каранлек Килисе, у Елмале Килисе и Чарекле Килисе, cfr. G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, pl. 98, 1; pl. 114, 1; pl. 126, 1.

[69] Причешће илустровано у две фазе има редовно два натписа; примање хлеба српски се сигнирало прѣдложениѥ (ἡ μετάδοσις — sumptio panis consecrati), а примање вина причещениѥ (ἡ μετάληψις — sumptio vini consecrati).

[70] Н. В. Покровскій, Страшный судъ въ памятникахъ византійскаго и русскаго искусства, Труды VI археол. сѣзда, таб. LXXV (у сеп. от. таб. 4).

[71] Призор илуструје текст II књ. (краљева) царева, гл. 12; у светогорском сликарском приручнику § 153.

[72] Код наших старих писаца објашњава се како је Христос због Адамовог пада узео на себе црни лик људски, а у Преображењу је он своју »падшоую иконоу« обукао у првобитну красоту. Доментијан, ed. Данич. 312; Теодосије, ed. Данич. 191.

[73] Журнал московской патриархии, №. 3, 1948 (март) стр. 47.

[74] Међу великим композицијама пећких Апостола нарочито две показују упадљиве стилске сличности са кападокијским фрескама. Оба појављивања апостолима (Јов. 20, 10 и 20, 26) необично подсећају на велике композиције у Токале Килисе. (cfr. G. de Jerphanion, Egl. rup. de Cappadoce, pl. 80, 82). Сличне су пропорције фигура, сличне физиономије — иста зависност од касне Антике.

[75] А. Сковран Вукчевић, Фреске XIII века у манастиру Морачи, Зборн. Виз. Инст. САН 5, Београд 1958, стр. 149—172 — са старијом литературом.

[76] J. D. Stefanescu, L'Illustration des Liturgies... Bruxelles 1936, стр. 151.

[77] Stefanescu, o.c. 152. »Илија је приликом узношења спустио милост на Јелисеја — а Христос је, узносећи се, послао дарове ученицима, учинивши тако не једног пророка, но множину Јелисеја«. Творенія святаго отца нашего Іоанна Златоуста, С.П.Б., 1896, II, 492—493. Илијино Вазнесење резано је на т.зв. σφραγῖδες ἄρτων (печате просфора). Cfr.: J. Ebersolt, Fragment d'un grand sceau d'église, Mélanges d'histoire et d'arhéologie byzantines, 115—118; у: J.E., Constantinople, Paris, 1951

[78] Cod. Marc. XVII — Д. В. Айналовъ, Изв. О.Р.Я.С. 1910, том XV, књ. 3 стр. 54.: »Χριστὸς προτείνει δεξιᾷ ζωηφόρῳ ἐξ οὐρανοῦ τὸ στέμμα σύμβολον κράτους.«

[79] На непримећене сличности између Милешеве и Италије указује G. Bazin, Critique, Révue générale des publication fraçaises et etrangères, Avril, 1956, 107, 376—78.

[80] P. Muratoff, La pittura bizantina, s.d., Tav. CCXX, CCXXI.

[81] Н. Мавродинов, старобългарската живопис, София, 1945, стр. 139—40.

[82] О византијском сликарству XIII века и постанку ренесансе Палеолога: cfr. O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI Intern. Byzantinisten-Kongress Münch. 1958, 1—63 са 32 сл.; S. Radojčić, Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance, Jahrb. d. österr. byz. Gesellschaft VII, Graz—Köln 1958, 105—123. Посебно о пореклу сопоћанског сликарства: С. Радојчић, Псалтир бр. 46 из Ставрониките и сопоћанске фреске, Глас САН, CCXXXIV Београд 1959.

[83] V. Grecu, Autour du De Signis de Nicétas Choniate. Revue des études byzantines, t. VI, 1, Bucarest, 1948, 58—66. О Никитиној склоности да античке теме тумачи као илустрације савремених догађаја cfr.: А.Н. Грабар, Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и »Слово о полку Игорове«, Труды отд. древнерусской литературы, Акад. Наук СССР, књ. XVIII ,1962, 249,

84 М.А. Андреева, Очерки по культурѣ византійскаго двора бъ XIII вѣкѣ, Праха, 1927, 160—178. О истом проблему у ширем хронолошком оквиру cfr. H. Hunger, Von Wissenschaft und Kunst der frühen Palaiologenzeit, Jahrbuch der österr. byz. Gesellschaft, VIII, Graz—Köln, 1959, стр. 123—155.

85 Reinach Sal., Répertoire de peintures grecques et romaines, Paris, 1922, стр. 140, сл. 1, 4, 7; стр. 141 сл. 4, 5.

86 Н. Л. Окунев, Составъ росписи храма въ Сопочанахъ, Byzantinoslavica I, 1929, 119—48: В. Р. Петковић, Прича о прекрасном Јосифу у Сопоћанима, Гласн. скоп. научн. др. I, 1925, 35—43: В. Р. Петковић, La mort de la reine Anne à Sopoćani, L'art byz. chez les Slaves II, 217—21: G. Millet—A. Frolow, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, fasc. II, Paris 1957, X, Pl. 1—48. M. Purković, Two Notes on the Medieval Serbian History, The Slavonic and East Eyropean Review, XXIX, 1951, 545-547. (С. Мандић), Сопоћани, Београд, 1959.

87 »Оутвєрждѣниѥ на т: надѣющиисє... — Τὸ στερέωμα τῶν ἐπὶ σοί... по препису А. Дерока, cfr. L'art byz. chez les Slaves, I, 1, Paris 1930, 194; Fragmenta Chiliandarica palaeoslavica, Copenhagen, 1957, 13, 67 v.

88 Можда је овој оригиналности додана још једна. Крајњи епископи у поворци, коју предводе св. Василије Велики и св. Јован Златоусти, свакако представљају »српске учитеље« св. Саву, св. Арсенија и архиепископа Саву II. Cfr. С. Мандић о.с.

89 Нпр.: Рим, Coll. Capit. e Conserv., Helbig I, p. 295, n. 451; Helbig—Amelung I, p. 434, n. 786. Sal. Reinach, Rep. de rel., III, 183, 6. Berlin, Sal. Reinach, Rep. de rel. II, 74,3 — пореклом из виле Албани, Jahreshefte XII, 1909, 215.

90 G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, Paris 1916, fig. 63.

91 Cfr. В. Н. Лазарев, Происхождение итальанского Возрождения, Москва, 1956, табл. 74.

92 Cfr. A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936, 43—45.

93 В. Ћоровић, Споменик СКА, XLIX, Београд 1910, стр. 51.

94 Доментијан, Живот Светога Саве, прев. Л. Мирковића, изд. С.К.З., 282, Београд 1938, 175.

95 С. Радојчић, Frescoes of Sopoćani, Београд 1953.

96 Доментијан, о.с., 120.

97 Wl. Tatarkiewicz, Estetyka sredniowieczna, Wroclaw-Krakow, 1960, 279.

98 Wl. Tatarkiewicz, о.с., 270.

99 О Лазару Убогом VI, Зл. I, 847; Inc. Видесте ли Божију силу... Творения св. отца нашего Іоанна Златоуста С.П.Б., 1896.

100 Д. Коцо—П. Миљковић—Пепек, Манастир, Скопје 1958.

101 Г. καὶ М. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Атина 1956, I, №. 188.

102 Г. καὶ М. Σωτηρίου, Εἰκόνες μονῆς Σινᾶ, Атина 1956, I, №. 167, 169.

103 Г. καὶ М. Σωτηρίου, о.с. II, стр. 172—73.

104 Ђ. Бошковић—С. Ненадовић, Градац, Београд 1951.

105 У српском рукопису САН, №. 88 (62), фол. 191 verso — Дамаскиново слово о светим и часним иконама.

106 Г. καὶ М. Σωτηρίου, о.с. I, Табле 43—46.

107 Иконографску анализу градачког Рођења дао је веома детаљно Мије. Cfr. G. Millet, Recherches, 142, fig. 88. Стилски градачко Рођење везује се и за камене рељефе Рођења из XIII в., који су настали према радовима у слоновој кости.

108 Репродукције: S. Bettini, Byz. Mozaiken, Samml. Parthenon, Taf. XL.

109 Најбољи избор репродукција дао је: Д. Чорнаков, Фреске у цркви Светог Климента у Охриду, 1295 год. фотографије: Г. Попов, Београд, 1961.

110 О Арињу: Н. Л. Окунев, Арилье. Памятник сербского искусства XIII вѣка, Seminarium Kondakovianum, VIII, Праха 1936, стр. 221—258. С. Радојчић, Натпис МАРПОУ на арињским фрескама, Глас САН, CCXXXIV, књ. 7, стр. 40—45, табле: LXXXVI—LXXVIII.

111 Millet—Frolow, II, pl. 88,3.

112 С. Атанасије, Bihalji-Mandić, Fresken und Ikonen, München, 1958, Taf. 50.

113 Записи и натписи, 6.747.

114 О појединостима у опису мука Христових, које су нарочито ефектно користили сликари: E. Osty, Les points de contact entre le récit de la Passion dans Saint Luc et Saint Jean, Mélanges Jules Lebreton, I, Paris 1951, 138—145.

115 Срби рано стварају себи своју терминологију за иконографске теме. Од Студенице и Милешеве постепено се, у монументалном сликарству, утврђују стални називи за сцене. У пећком циклусу Мука натписи су нарочито добро очувани: оуминвениѥ, прѣданиѥ, хьс соѹдить се оу анн, ана(н) граматизи, хьс соѹдить се оу каіафи, штмѣтаниѥ петрово и даље друго и треће одрицање, хьс соѹдить се оу пилата; често су називи још лепши: држаніє іоудеиско, стоаніє прѣд пілатом...

116 H. Gerstinger, Die griechische Buchmalerei, Wien 1926, стр. 20,21.

117 S. Reinach, Répertoire de Peintures Grecques et Romaines, Paris 1922, 230,5; 266,5; нарочито 311,3 — из комедије.

118 О Богородици као кћери сионској cfr.: A.M. Dubarle, O.P., Les fondements bibliques du titre marial de Nouvelle Eve, Mélanges Jules Lebreton I, Paris 1951 (Recherchers de Science religieuse t. XXXIX, No. 2—4, стр. 57, прим. 14) — Дибарл се нарочито ослања на чланак: A.G. Hebert-a, The Virgin Mary as the Daughter of Zion, Theology LIII (1950) 403—410.

118a Рукопис САН, №. 88 (62), fol. 375.

119 Г. Бабић, Cahiers arhéologiques, tome XII, Paris 1962.

120 С. Радојчић, Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, V, Graz—Köln, 1956, стр. 61—83; С. Радојчић, Иконе Србије и Македоније, Београд 1962.

121 Списи св. Саве и Ст. Првовенчаног, прев. Л. Мирковић, стр. *40*.

122 О.с., 69.

123 О.с., 84.

124 О.с., 71—7 .

125 О византијским иконама тога типа: S.G. Mercati, Sulla Santissima Icone nel duomo di Spoleto, Spoletium, Anno III, No. 1, Aprile MCMLVI, 1—6.

126 Теодосије, прев. Башића, 248—49.

127 А.Н. Грабаръ, Нерукотворенный Спасъ ланскаго собора, Seminarium Kondakovianum, серије: ЅѠГРАФІКА, памятники иконописи, III, Прага 1930.

128 F.W. Volbach, Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom, Orientalia Christiana Periodica, vol. VII, No. 3—4, стр. 480—197.

129 С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, стр. 22.

130 Г. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Атина 1956, I №. 174; II, стр. 161—162.

131 Г. καὶ Μ. Σωτηρίου, о.с., I, №. 202; II стр. 182—183.

132 С. Радојчић, Српске минијатуре XIII века, Глас САН CCXXXIV, књ. 7, 9— 1, табле: XXVII—LIV.

133 О Милутину као оснивачу и приложнику манастира cfr.: В. Марковић, Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији, Ср. Карловци, 1920, стр. 88—97 et sqq.

134 Вероватно је Милутинова црква мали солунски Св. Никола — Ἅγιος Νικόλαος ὁ Ὀρφανός. У њему су недавно очишћене фреске које се иконографски и стилски највише везују за сликарство Св. Никите и Старог Нагоричина. О историји и архитектури солунског Св. Николе cfr. А. Ξυγγόπουλος, Τέσσαρες μικροὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλονίκης, Солун, 1952, стр. 29—43. Црква је била хиландарски метох 1323, и вероватно је идентична са оним Милутиновим Св. Николом који се спомиње у Данилу (прев. Л. Мирковића, стр. 102).

135 Данило, прев. Л. Мирковића, 80.

136 Данило, о.с., 99.

137 Данило, о.с., 103.

138 Niceph. Gregorae, Byz. Hist., ed. Bonn., lib. VIII, str. 382—83. »ἀλλ' οἱ πίθηκοι, φησί, πιθηκίζοντες καὶ οἱ μύρμηκες μυρμηκίζοντες τὰ σφῶν ποιοῦσιν αὐτῶν.« О Григорином опису посланства у Србију: Correspondance de Niceph. Gregoras, Texte édité et traduit par R. Guilland; Coll. byzantine de l'Association Guill. Bude, Champion, 1927, XXII; cfr. P.E. Schramm, Hist. Zeitschr. Bd. 142, Heft 2, 1930, 345—6.

139 М. Ласкарис, Византиске принцезе у средњовековној Србији, Београд 1926, 72—73.

140 О Метохитовим путовањима у Србију cfr. M. Laskaris, o.c. 60 sqq. Бољи од Апостоловићевог превода (у Летопису Матице српске 216, 1902), бугарски превод П. Никова »Годишник на Софиски университет, I, 1921, 54—95; Ст. Станојевић, Глас CLIII, II разр. 77 (1933), стр. 69.

141 Nic. Gregoras, 1.c. Колико је то заношење с јелинством у Византији XIV в. било релативно може се осетити најбоље по околности што се главни војсковођа цара Андроника звао — Главаш; Цариграђани су знали да је њихов најбољи војсковођа Словен; песник Манојло Филес наводи тачно шта значи Γλαβᾶς Man. Philae Carmina, II, Parisiis, MDCCCLVII, 107.

142 С. Станојевић, Студије о српској дипломатици, Глас 1914, стр. 243; cfr. A. de Bouard Manuel de Diplomatique française et pontificale, Paris, 1929, стр. 276.

143 Текст из Богородице Љевишке: С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, стр. 19; текст Волфовог уговора: Dr Herkov, Građa za povjest umjetnosti, Bulletin J.A.Z.U., God. X., 1 и 2, 1962, 67—68.

144 О охридским потписима оба сликара: Σ. Πελεκανίδης, ʽΟ ζωγράφος Μιχαὴλ ʼΑστραπᾶς, Δημοσιεύματα τῆς ʽΕταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν, τομος Δ' Θεσσαλονίκη, 1958, 545—547. Исти начин потписивања на мачу, као што чини Михајло, практикују и сијенски мајстори из краја XIII и почетка XIV века. Segna di Bonaventura (cca. 1298—1326) исписује на мачу свога св. Павла: SEGNA ME FECIT; на полипитиху сијенске Пинакотеке No 40. Cfr. E. Carli; Guida della Pinacoteca di Siena, Milano 1958, стр. 27, сл. 12.

145 Највећи избор фресака из Богородице Љевишке — већином по копијама — дао је R.H.L. Hamman-Mac Lean, Aus der mittelalterlichen Bildwelt Jugoslawiens, Marburg a.d. Lahns, 1955. Веома прецизно је написана мала монографија о Љевишкој: Д. Панић, Богородица Љевишка, Београд 1960. Антологију копија из Богородице Љевишке — у боји — публиковао је О. Бихаљи-Мерин, Богородица Љевишка, Београд (1963).

146 Записи и натписи IV, 6006.

174 Данило, Животи, 138.

148 Гласник 49, 362.

149 О. Бихаљи-Мерин, Богородица Љевишка, Београд (1962), табла 5 — W.F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters, Mainz 1952, стр. 38 No. 51 и 52.

150 О психостасији, са много појединости о сличним предхришћанским веровањима: B. de Gaiffier, S.J., Pesée des âmes, Mélanges Jules Lebreton, Paris II, (Recherches de science religieuse t. XL, Nos 1—2, Janv.—Avri l1952) стр. 222—230.

151 R. H. L. Hammann—Mac Lean, o.c.: калѹгер блѹдни табла 18/5.

152 Cfr. Ch. Picard, Triomphe de la Terre-Mère ...Rev. arhéol., janv. mars 1955. За мотив гирланде: Tibulus, 1, 3, 62 »floret odoratis terra benigna rosis«.

153 M. Philae Carmina, ed. E. Miller, Parisiis MDCCCLVII, Vol. II Carmina cod. Vatic. XXXII—XXXVI, стр. 289—294.

154 Karl Schefold, Pompei unter Vespasian I, Mitteilungen d.d.A.I., Rom. Abt., Bd. 60/1, 107—125; S. Reinach, Rep. de la statuaire, t. II, vol. II. str. 729.

155 »...нощи мимошедьши приближи сѧ день и свѣтъ весь миръ осиы...« Fragmenta chiliandarica palaeoslavica. B. Hirmologium, Copenhagen, 1957, 43 v. sqq.

156 Рукоп. САН, No. 88 (62) fol. 191 verso.

157 Fragm. Chiland. palaeosl., B. Hirmologium, ed. C. Hoeg. Copenhagen 1957, 29 r.

158 Д. Медаковић, представе античких филозофа и сивила у живопису Богородице Љевишке, Зборник радова Византолошког института, Београд 1960, 43 sqq.

159 С. Радојчић, Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевишке у Призрену. Старинар Н. С., књ. III—IV, Београд 1953, стр. 77—81. Сложена сцена из романа »о пролазности живота« била је почетком XIV века, изгледа, нарочито популарна и она се појављује у стиховима Манојла Филеса, као опис слике: M. Philes, Carmina I, ed. E. Miller, Parisiis, MDCCCLV, стр. 126: Εἰς εἰκόνα τοῦ βίου.

160 Вас. Марковић, Православно монаштво, 70.

161 Жички живопис, иконографски доста исцрпно обрађен, јако је хаотично и неодређено хронолошки одвајан. Сликарство Жиче сувише се у публикацијама везује за рани XIII век. Cfr. В.Р. Петковић, Жича, Старинар, н.р. I, 1906, 141—187; II 1908, 115—148; IV 1911, 28—106 — и посебно Београд 1911. У корпусу G. Millet—A. Frolow, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, Fasc. I, Paris, 1954 жички живопис XIV века репродукован је на таблама: Pl.48, 2,3; Pl.49, 1—3; Pl.50, 1—3; Pl.51, 1—3; Pl.52, 1—3; Pl.54, 1—3; Pl.56, 3,4; Pl.57, 1,2,4; Pl. 58, 1—4; Pl.59, 1—2; Pl.60, 1—3; Pl.61, 1—3; Pl.62, 1.

162 Старинар н.с. IV, стр. 63—64. За Богородицу Страсну: Г. А. Σωτηρίου, Θεοτόκος ἡ Δρακιώτισσα τῆς Κύπρου, Ἀρχ. Ἐφεμ., 1953—54, Атина 1955, стр. 87—91.

163 О књижевним описима исте теме cfr. H. Hunger, Eine spätbyzantinische Bildbeschreibung der Geburt Christi, Jahrb. d. österr. byz. Gesell., VII, 1958, стр. 125—140.

164 О Св. Никити: Ф. Месеснел, Живопис цркве св. Никите у Скопској Црној Гори, Годишњак скопског филозофског факултета I, 1930, 139—152; Ђ. Бошковић, Споменик СКА 87, Београд 1938, 9. Највећи избор репродукција из Св. Никите у: G. Millet—A. Frolow, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, Fasc. III, Paris 1962, табле 31—53; првобитном сликарству не припадају табле: 47,1; 49,1; 50; 51; 52, 2—4; 53.

165 О символици Брака у Кани cfr. Carlo Cechelli, Mater Christi III, Roma 1954, 289—96.

166 Те, на први поглед приповедачки схваћене сцене, често имају и символичну вредност, Драматични призор: Христос изгони трговце из храма већ је у јеванђељу протумачен као символ: храм је тело Христово, cfr. Јован 2, 14—22.

167 (Palat. No. 5) из XI века, В.Н. Лазарев, История византийской живописи, II, табла 146.

168 Cfr.: А. Стојаковић, Композиционе вредности инверзне перспективе у нашем средњовековном зидном сликарству, Зборник Архитектонског факултета Универзитета у Београду, Св. 2, Београд 1960, 1—18.

169 Cfr. D. Talbot-Rice-M.Hirmer, Kunst aus Byzanz, München, 1959, табла 32 b.

170 Н.Л. Окуњев, Црква св. Ђорђа у Старом Нагоричину, Гласник скоп. научн. друштва V. 1929, 87—120. В.Р. Петковић—П. Поповић, Старо Нагоричино, Псача, Каленић, Београд 1933. Богат избор снимака старонагоричких фресака у: G. Millet—A. Frolow, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie III, Paris 1962, табле: 71—119.

171 В.Р. Петковић, Календар у старом живопису српском. (Фреске св. Ђорђа у Старом Нагоричину), Старинар, III сер., књ. 1, 1922, Београд 1923, стр. 3—18. После чишћења фресака 1959. показало се да старонагорички календар не почиње првим мартом — као што је претпостављао В. Петковић — већ септембром, cfr.: П. Мијовић, Computation byzantine dans les Ménologes de St. Nagoričino et Treskavac et dans le Calendrier de Žurča, Bulletin de l'Academie serbe des sciences et des arts, T.XXVIII, Sect. des sciences sociales, N.S., No. 8, 1961, стр. 21—25.

172 G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, Paris, 1916, стр. 437—38.

173 За павиљон и кипове, мозаик хиподрома из Барцелоне, сада у Мадриду: Sal. Reinach, R.P.G.R. 291, 3, и: Gino Vinicio Gentili, Le gare del circo nel mosaico di Piazza Armerina, Bolletino d'arte 1957, Gennaio—Marzo, 7—27.

174 Слична упоређења између хришћанских и старих атлетских подвига постојала су и у књижевности, нпр. у опису транслације св. Луке у Смедерево, cfr. С. Радојчић, Од Дионисија до литургичне драме, Зборник Музеја позоришне уметности I, Београд 1962, стр. 26. Стари хеленски смисао за агон није се изгубио ни у средњем веку. Василије Велики упоређује Христа са спортским

судијом — Христос је »ὁ τῶν παλαισμάτων ἀγωνοθέτης Χριστός« cfr. H. Koch, Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen, Göttingen 1917, стр. 69—72.

175 Нпр. фреска Ругања Христу са малим играчима у првом плану, cfr. С. Радојчић, Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину, Народна Старина, св. XIV, Загреб 1939, 3—20.

176 Вас. Марковић, Православно монаштво, 65, прим. 137.

177 В.Р. Петковић, Манастир Студеница (Нар. Музеј: Српски споменици II), Београд 1924. G. Millet—A. Frolow, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie III, Paris 1962, табле: 55—70.

178 П. Покрышкинъ, Православная церковная архитектура XII—XVIII стол. въ нынѣшнем Сербском Королевствѣ, С.П.Б. 1906, стр. 51—57.

179 Рођење Дионисово, Domus aurea, S. Reinach, R.P.G.R, 105,5— Деталь купање детета највише личи на купање Диониса на рељефима, cfr. S. Reinach, Rep. de Reliefs II, 74,3; III, 183, 6.

180 S. Reinach, R.P.G.R. 77,1; ibid., 164, 7: ibid. 167, 1 et sqq.

181 Millet, Recherches, fig. 63.

182 Millet, Recherches, стр. 111—12, фиг. 53 и 54.

183 А.И. Пономаревь, Памятники древнерусской церковной-учительной литературы, I, С.П.Б. 1894, стр. 162—167, 193—195.

184 Доментијан, прев. Л. Мирковић, 175.

185 Грачаничка повеља: М. Павловић, Гласн, скоп. научн. др. III, 1928, стр. 105—140; о хронологији грачаничке повеље: Ђ. Сп. Радојичић, Богословље I, 1926, стр. 343—344; L. Bréhier, Утисци из Грачанице, Старинар IV, 1928, стр. 3—8; С. Радојчић, Грачаница, Хришћанско Дело IV, 1938, стр. 24—34; Д. Милошевић, Грачаница, Београд 1960.

186 Деспот Стеван 1407. Споменик LVI, 1922, 12.

186a G. Millet, Recherches, 38 sqq.

187 Напр. св. Епимах, Петковић, La peinture serbe II, pl. LXII горе.

188 Sal. Reinach, Répertoire de Peinture Grecques et Romaines, Paris 1922, стр. 112, сл. 6 Дионис и Аријана, помпејанска фреска, Хелбиг 1240.

189 В. Петковић, La peinture serbe II, pl. LXXVIII.

190 В.Р. Петковић, Неки антички мотиви у старом живопису српском, Strena Buliciana, Загреб/ Сплит MCMXXIV, стр. 471—475; С. Радојчић, Улога Антике у старом српском сликарству, Гласник Држ. музеја у Сарајеву, Н.С., 1946, Друштвене науке, св. I, Сарајево 1946, стр. 39—50.

191 М. Пурковић, Попис цркава у старој српској држави, Скопље 1938, стр. 14.

192 Данило, Животи краљева и архиепископа српских, прев. Л. Мирковић, Београд, СКЗ, 1935, стр. 280—286.

193 Вл. Петковић, Фреске са сценама из живота Арсенија I, архиепископа српског, Šišićev Zbornik, Zagreb 1939, стр. 65—68.

194 Вл. Петковић, Un peintre serbe du XIV siècle, Mélanges Charles Diehl II, 1930, 134—136·

594 Ћоровић, Глас С.К.А., LXXXIV, Београд, 1910.

196 О народности Јовановој јако панхеленски загрејано: A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture Macédonienne, Athènes 1955, стр. 64 sqq.

197 У пећкој Одигитрији добро очувана фреска љубљења мале Богородице (ἡ κολακεία τῆς θεοτόκου — код нас: іѡакнм н анна цѣлнваєта матєр бжнinfо) спада свакако међу најлепше илустрације из Богородичиног детињства у нашем сликарству. Иконографски мотив подсећа на сличне сцене из античке уметности; на античко порекло нарочито упућује рељеф мажења малог Давида на ковчежићу од слонове кости у Пал. Венеција у Риму (из X. в.) Вајцман сматра да је мотив узет из минијатурног сликарства cfr. K. Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex, Princeton 1947, стр. 152, сл. 141 в.

198 N. Bieder, Die Vorstellung von der Höllenfahrt Jesu Christi, Abhandlungen zur Theologie des Alten und Neuen Testaments, Zürich, Zwingli Verl. 1940. Dom O. Rousseau, La descente aux enfers... Mélanges Jules Lebreton, II, Recherches de science religieuse, tome XL, Nos 1—2, Janv. Avr. 1952, стр. 273—297.

[199] Код нас се први пут појављује у Старом Нагоричину; cfr. С. Радојчић, Ликови инспирисаних, Летопис Матице српске, Април 1960, стр. 293—301.

[200] В. Петковић, Дечани II, стр. 1, Pl. XCVIII, 2.

[201] Постојао је у Цариграду манастир Св. Јакова Персијског, Антоніа аеп. Новгородскаго Путешествие въ Цариградъ С.П.Б. 1872, col. 162; слави се 27 новембра.

[202] Стара престоница византијских царева имала је своје традиционалне атељее у самој Светој Софији, још почетком XIII века поклоници спомињу како постоје сликари при св. Софији. Антоније Новгородски, о.с., col. 79: говорећи о месту у Св. Софији на коме се Богородица молила сину, десно од олтара, напомиње »и ту имѣють писцы«.

[203] О пећкој Галактотрофузи cfr.: Л. Мирковић, Die nahrende Gottesmutter, Atti del V congresso internazionale di Studi bizantini, Vol. II, Roma 1940, стр. 297—304.

[204] Г. I. Θεοχαρίδης, ‘Ο βυζαντινὸς ζωγράφος Καλλιέργης, Σύμμεικτα, Δημοσιεύματα τῆς Ε. Μ. Σ., Θεσσαλονίκη, 1958, стр. 541—543.

[205] A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, стр. 27 sqq.

[206] M. Philae Carmina, ed. E. Miller, Parisiis, MDCCCLVII, стр. 25—26: Εἰς εἰκόνα τοῦ Καλλιέργη ὃς ὢν λελωβημένος ὑγιάσθη παρὰ τῆς θεοτόκου τῆς πηγῆς.

[207] L. Petit et B. Korablev, Actes de Chilandar (Actes de l'Athos No. V) Византийский Временникъ, приложение къ XVII тому, С.П.Б., 1911, стр. 178—181.

[208] В.А. Мошин—М.А. Пурковић, Хиландарски игумани средњег века, Скопље 1940, стр. 38—38 (В. Мошин); о имањима Хиландара у солунској и струмичкој области cfr.: П.М. Грујић, Цвијићев Зборник, 1924, стр. 517—532.

[209] Ђ. Бошковић, Манастир Дечани I, Београд 1941, стр. 120 sqq.

[210] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. I, Београд 1902, стр. 27—28, №. 60.

[211] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. I, Београд 1902, стр. 27. №. 58.

[212] Ст. Новаковић, Законски споменици, Београд 1912, стр. 404, бр. XXXI.

[213] М. Пурковић, Попис цркава у старој српској држави, Скопље 1938, стр. 35.

[214] Ст. Новаковић, Законски споменици, Београд 1912, стр, 404, бр. XXXIV.

[215] Ст. Новаковић, Законски споменици, Београд 1912, стр. 690, бр. LXXXII.

[216] С. Пелеканидис, Καστορία I, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι, Πίνακες, Солун, 1953, табле 159—160.

[217] Данило II, Животи краљева и архиепископа српских, СКЗ, Београд 1935, стр. 114.

[218] В. Петковић, »Лоза Немањића« у старом живопису српском, Народна Старина II, Загреб 1923, стр. 97—100; Ђ. Мано—Зиси, Један запис капитела из Дечана, Старинар, 3 сер., V. 1930, стр. 185—193; В. Петковић, Један циклус слика из Дечана, Гласн. скоп. научн. др. VII—VIII, Скопље 1930, стр. 83—88; Id., Циклус слика из легенде св. Ђорђа у Дечанима, Старинар, 3 сер., V, 1930, стр. 7—11; Id., Портре једног властелина у Дечанима, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XIII, Београд 1933, стр. 95—101; Id., Die »Genisis« in der Kirche zu Dečani, Actes du IV-me Congrès international l'Etudes Byzantines, Софиа 1934, стр. 48—56; Петковић—Ђ. Бошковић, Манастир Дечани II; В. Петковић, Живопис СКА, Београд, 1941, 97 стр. текста и табле од: LXXIII до CCCI; М. Теодоровић—Шакота, Високи Дечани, Београд, 1960.

[219] О »грчким сликарима« на источним обалама Јадрана cfr.: С. Радојчић, О сликарству у Боки Которској, Споменик САН, књ. CIII, Беогр. 1953; Id., Мајстори старог српског сликарства, Археол. инст, књ. 3, Београд 1955, стр. 33 et passim; у XIII в. још се знало за стари назив; 1750. год, зограф Рафаило Димитријевић хвали се: ѡко бист по грєчаскиχ зограф пєтомꙋ зографꙋ славєнскаго ѥзика.., П. Мијовић, Бококоторска сликарска школа I, Титоград 1960, стр. 13.

[220] Петковић, Дечани, CCXV. — P. A. Underwood, First Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye camii... (1952—54) сл. 78.

[221] P.A. Underwood, Second Preliminary Report (1955) табле 50 и 51. С. Радојчић, Иконе Србије и Македоније, Београд 1962, стр. XIII. табла 33.

[222] А. Василиев, Ивановските стенописи, София 1953; А. Грабар, Иваново, Byzantion t. XXV—VII (1955—57) стр.

223 Ти се фрагменти налазе у Скопљу у Лапидарију Археолошког музеја.

224 Н.Л. Окунев, Состав росписи храма в Сопочанах, Byzantinoslavica I (1929), Praha 1929, стр. 119—150.

225 Св. Текла — иначе заједно са св. Агнезом много поштована на Западу — била је нарочито омиљена у Црној Гори и на Приморју, по њој су названи Ћеклићи. Cfr. К. Јиречек, Романи у градовима Далмације... Зборник Константина Јиречека II, Београд 1962, стр. 204.

226 М. Кашанин, Старинар, 3 сер. IV, 1928, стр. 115—219; З. Симић, Старинар 3 сер. VII, 1932; С. Мандић, Старинар, н.с., IX—X, Београд 1960, стр .

227 В. Петковић, Живопис цркве у Љуботену, Гласник скоп. научн. др. II, 1—2, Скопље 1927, стр. 109—124.

228 С. Радојчић, Портрети српских владара у Средњем веку, Скопље 1934, стр. 56—57.

229 J.D. Stefanescu, L'Illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles 1936, стр. 49, 108, 113, 130 — табла: LXVIII.

230 Н.Л. Окунев, Лесново, L'art byzantin chez les Slaves I, 2, Paris 1930, стр. 222—263; табле: XXIX—XL; С. Радојчић, Икона »Хвалите Господа« из Црквеног музеја у Скопљу, Гласник скопског научног друштва XXI, Скопље 1940, стр. 109—118; Id., Ликови инспирисаних, Летопис Матице српске, април 1960, стр. 293—301, табла 1.

231 Д. Медаковић, Богородица »Живоносни источник«... Зборник радова визант. инст. LIX, књ. 5, Београд 1958 стр. 203—218, сл. 1—12.

232 С. Радојчић, Икона »Хвалите Господа« из Црквеног музеја у Скопљу, Гласник скопског научног друштва XXI, Скопље 1940, стр. 109—118.

233 С. Радојчић, Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance, Jahrbuch d. osterr. byz. Gesellschaft, VII Graz—Köln, 1958, стр. 116, сл. 2.

234 Ђ. Мано-Зиси, Полошко, Старинар, 3 сер. VI, Београд 1931, стр. 114—123.

235 Мије се доста намучио око особе која скупља крв (»la figure qui recueille le sang au pied de la croix« — Millet, Recherches, fig. 459) — она се појављује у »другом јеванђељу« из Друча и у Јелисаветском јеванђељу; како се на јерменској минијатури Распећа појављују обе персонификације завета, биће највероватније да доња особа представља Еву, у ствари Богородицу као »нову Еву«. cfr. A. Lefèvre, La blessure du coté, Le coeur, Etudes carmélitaines, 1950, према A. M. Dubarle, O.P., Les fondements bibliques du titre marial de Nouvelle Eve, Mélanges Jules Lebreton I, Paris 1951, стр. 63.

236 Ф. Месеснел, Средњовековни споменици у Охриду, Гласник скоп. научн. др. XII, 1933, 157—178; С. Радојчић, Портрети срп. владара, 58.

237 Н. Окуњев, Грађа за историју српске уметности. Д. Црква св. Богородице — Матеич, Гласник скопског научн. друштва, књ. VII—VIII, друштв. наука св. 3—4, 1929—30, Скопље 1930, стр. 89—118 — 25 слика.

238 В. Петковић, Авгарова легенда у фрескама Матеича, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. XII, Београд 1932, стр. 11—19.

239 С. Радојчић, Портрети српских владара... стр. 59.

240 С. Радојчић, Минијатуре у српским Александридама, Уметнички Преглед, фебр. 1938, стр. 138—141.; Der Nersessian, Известия на блг. археол. инст. X, 1936, стр. 98—106.

241 В. Петковић и П. Поповић, Старо Нагоричино—Псача—Каленић, Београд 1933.

242 Св. Анастасија Фармаколитрија била је нарочито популарна у XIV веку. Сачувана је песма Манојла Филеса у којој се панхиперсевасткиња Ирина моли св. Анастасији за здравље Дечанског. cfr. М. Ласкарис, Византијске принцезе у срв. Србији, Београд 1926, стр. 87. Песма Manuelis Philae Carmina, ed. E. Miller, vol. I, Paris CDCCCLV, стр. 311.

243 П. Мијовић, Computation byzantine dans les Ménologues... Bulletin de l'Académie serbe des sciences et des arts, Tome XXVIII, Sect. des sciences sociales, N.S., No. 8, 1961, стр. 21—25. З. Расолкоска, Фрески од календарот во манастирот Трескавец крај Прилеп, Културно наследство, Скопје 1961, стр. 45—60.

244 A. Matejček, Le Passionnaire de l'Abbesse Cunégonde, Prague 1922, fol 20; Hierarchies célestes.

245 Ђ. Мано-Зиси, Старинар, 3 сер. 1931, стр. 135—6.

246 С. Радојчић, Фреске Марковог манастира и Живот св. Василија Новог. Зборник радова САН XLIX, Виз. инст. књ. 4, Београд 1956, стр. 215—227.

247 С. Пелеканидис, Καστορία I, Солун 1953, табле: 150—152.

248 С. Радојчић, »Чин бивајеми на разлученије души од тела« у монументалном сликарству XIV века. Зборник радова Византолошког института, књ. 7, Београд 1961, стр. 39—52.

249 Сликарству св. Николе у Нири нарочито је близак цртеж портрета византијских царева у рукописима париске Bibliotheque Nationale, Ms. gr. 1783, фол.2.

250 Л. Мирковић—Ж. Татић, Марков манастир, Нови Сад 1925; Л. Мирковић, Анђели и демони на капителима у цркви св. Димитрија.., Старинар VI, 1931, стр. 3—13; Id., Новооткривене фреске у Марковом манастиру код Скопља, Гласн. скоп. научн. др. XII, 1933, стр. 181—91; С. Радојчић, Фреске Марковог манастира и Живот св. Василија Новог. Зборник радова САН. XLIX, Визант. инст, књ. 4, Београд 1956, стр. 215—227; Л. Мирковић, Да ли се фреске Маркова манастира могу тумачити Житијем св. Василија Новога. Старинар Н. С. XII, 1961, Београд. 1961, стр. 77—90. Тражећи оправдање да фигуре у првом појасу наоса Марковог манастира протумачи као старозаветне пророке, Л.М. игнорише чињеницу да су у другим црквама из истих времена сачувани натписи који сведоче да поворке раскошно обучених у првој зони ипак представљају светитеље као становнике небеског двора.

251 Л. Мирковић, Старинар, 3 сер. књ. VI, Београд 1931, стр. 3—13.

252 Та идеја о гозби мудрости, узета из Прича Соломонових (9,5) била је омиљена и на Западу. Један од угледних представника нове перипатетичне литературе Michael Scottus даје једном свом делу наслов: Mensa Philosophica!

253 Cfr. J. Bauer, Zu den christlichen Gedichten der Anthologia graeca, Jahrbuch d. österr. byz. Gesellschaft X. Graz—Köln 1961, стр. 33.

254 Р. Љубинковић, Српски црквени споменици у клисури реке Тreske, Скопље 1940, стр. 29.

255 Аеп. Данило, Животи краљева и архиепископа српских, прев. Л. Мирковић, Београд 1935, стр. 291.

256 С. Радојчић, Минијатуре у српским Александридама, Уметн. Преглед 1938, 5, стр. 138—154; Id. Старе српске минијатуре, Београд 1950, стр. 46—47; Id., Једна сцена о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевишке, Старинар, Н.С. III—IV, Београд 1955, стр. 77—81.

257 Ј. Ђурић и Р. Иванишевић, Јеванђеље Дивоша Тихорадића, Зборник радова Византолошког института књ. 7, Београд 1961, стр. 153—160+7 табли.

258 Фр. Миклошић, Псалтир с тумачењем писан 1346 за Бранка Младеновића, Старине IV, Загреб 1872, стр. 29—62; P.P. Panaitescu, Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.P.R., Vol, I, Bucuresti 1959, No. 205, стр. 300—301.

259 Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. II, Београд 1903, №. 4179, стр. 404; С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник радова Византолошког института бр. 3, Београд 1955, стр. 168; О Николи Стањевићу, Кончи и минијатурама у Николином јеванђељу cfr. Р. Грујић, Археолошке и историјске белешке из Македоније, Старинар, Н.С., Књ. III—IV, Београд 1953, стр. 205—211.

260 В. Петковић, Једна српска сликарска школа XIV века, Гласник скоп. научн. друштва III, 1928, стр. 51—66; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, стр. 42—45.

261 О иконама Христа Животодавца и Богородице Палагонитисе cfr.: В. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, стр. 97—98 — са литературом.

262 Ту је слику платио неки Дмитар В. Ћоровић (Прилози VI, 1928, 136) мисли да је тај Дмитар сам брат краља Марка.

263 Истом стилу припада и недавно откривена икона арханђела Михаила, сада у атинском музеју — cfr. М. Σωτηρίου, Παλαιολογειος εἰκών τοῦ 'Αρχαγγέλου Μιχαὴλ, Δελτιον τῆς χριοστιανικης Αρχαιολογικης Εταιρειας, 'Αθῆναι 1959, 1959, стр. 80—86; табле 31—32.

264 М. Χατζηδάκις, 'Ο Θεοτοκοπουλος καὶ ἡ κρητικη ζωγραφικη, 'Ηρακλειον κρητης 1950, табла 18.

265 М. Χατζηδάκις, 'Ο ζωγράφος Εὐφρόσυνος, Κρητικα χρονικα I, 1956, πιν. ΚΖ.

266 Служба св. Ромилу, ед. Сырку, 36.

267 В. Петковић, Ликови Стефана и Лазара Мусића у Павлици, Прилози за књижевност... VI, 1926, стр. 221—227; Ђ. Мано-Зиси, Старинар 3 сер., VIII—IX, Београд 1934, стр. 193—205; С. Ненадовић—Б. Вуловић, Конзерваторски радови на Новој Павлици, Саопштења Завода за заштиту споменика културе НРС, књ. I Београд 1956, стр. 49.

268 Cfr. Г. καὶ Μ. Σωτηρίου, Αἱ εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Αθῆναι №. 208—12, стр. 189—190: табла 211.

269 В. Лазарев, История византийской живописи, Москва 1947, т. I.

270 М. Кашанин, Манастир Добрун, Старинар 3 сер. Књ. IV (1926—27) Београд 1928, стр. 67—80; после чишћења фресака које је извршено под надзором З. Кајмаковића из сарајевског Завода за заштиту споменика, постаје све вероватнија претпоставка да је добрунски живопис из Душанових времена.

271 Као да се звао Јевросим, Cfr. Ђ. Бошковић, Спом. СКА, LXXXVII, 1938, стр. 18.

272 В. Петковић, Манастир Велуће, Старинар н.с. књ. III—IV, 1955. стр. 45—59.

273 J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters, Denkschriften der Akad. d. Wiss. in Wien, Bd. LII, Wien 1906; С. Радојчић, Старе српске минијатуре, Београд 1950, стр. 33—36.

274 Ослањајући се на слабије, доста фрагментарно или ретуширано сликарство из касног XIV и раног XV в. у Солуну и на Св. Гори, В. Ђурић се веома залаже за солунско порекло »ресавског живописа« cfr.: В. Ђурић, Солунско порекло ресавског живописа, Зборник радова Византол. института, књ. 6, Београд 1960, стр. 111—128; Id., Фреске црквице Св. Бесребреника деспота Јована Угљеше у Ватопеду..., Зборник радова Византолошког института, књ. 7, Београд 1961, стр. 125—138.

275 Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς. — Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos ed. Didron—G. Schäfer, Trier 1855, стр. 82.

276 Цртеж је копиран са фреске св. Димитрија у Каленићу, он у свему одговара светогорском упутству; једино што ратници српских сликара имају увек нешто бујнију косу од прописане мере.

277 W.A. Luz, Holzfiguren der deutschen Gotik, Leipzig, 1922, табла 3: св. Ђорђе, нирнбершки мајстор, München, Nationalmuseum.

278 В. Петковић, Манастир Раваница, Београд 1922; Р. Николић, Прилог за проучавање живописа манастира Раванице, Саопштења републичког Завода за заштиту споменика културе IV, Београд 1961, стр. 7—31 — са најновијом литературом.

279 Ст. Новаковић, Гласн. С.У.Д., XXI, 1867, 160 sqq.

280 П.А. Сырку, монаха Григория Житие преподобнаго Ромила. Памятники древней письменности и искусства, С.П.Б., 1900, стр. 8.

281 Пећки рукопис Јеванђеље и апостоли I, бр. 364; Вукс. 42/XVI.

282 Cfr. F. Halkin, Byzantion XXXI (61) Fasc. I, 1961, стр. 113.

283 Писац Службе са синаксаром звао се Јоасаф, cfr. Ђ. Радојичић, Григорије из Горњака, Историјски часопис Историјског института С.А.Н., књ. III, Београд, 1952, стр. 98—99.

284 О локализацији: Byzantion XXXI, 61 Fasc. 1 стр. 119.

285 Његово Житије написао је цариградски патријарх Калист. Bibl. Hag. Graec., 3,722; слов. превод Житија: Помяловский, Записки фил. ист. фак. СПБ. Унив. 1894.

286 „εἰ ἦν δυνατὸν αὐτῷ καὶ πτερὰ ἔχειν, διαπτῆναι τόν ἀερα κἀκεῖ τᾶχιστεὐρεθῆναι..." Byzantion XXXI (61) Fasc. 1, стр. 119 § 4—10 sqq...

287 Puer senex, cfr. A.J. Festugiere, Lieux communs littéraires et thèmes de folklore dans l'hagiographie primitive, Wiener Studien 73 (1960) 123—152.

288 Byzantion XXX (61) Fasc. 1, 154.

289 Б. Т. Горянов, Григорий Синаит, Философская енциклопедиа т. I, Москва 1960.

290 Ив. Дујчев, Les rapports littéraires byzantino-slaves, Sofia 1961, Academie bulgare des sciences, Centre d'information, стр. 3.

291 М. Шакота, Јован Граматик — преписивач и илуминатор једне дечанске књиге, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НРС, књ. I, Београд 1956, стр. 172—73.

292 Byzantion XXXI (6) Fasc. 1, стр. 176.

293 Л. Мирковић, Руденица, Прилози XI ,1931, стр. 83—112; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1950, стр. 45—46.

294 G. Millet, Recherches стр. 338, фиг. 348.

294 С. Радојчић, Мајстори... стр. 47, сл. 30, и М. Б. Шепкина и Т.Н. Протасьева, Сокровища древней письменности и старой печати, Советская Россия, Москва 1958, табле непагиниране: Болгарская псалтырь Томича, XIV в., Гос. историч. муз. No. 2752, фол. 130.

296 Cantacusenus, Historiarum lib. III, cap. 36, ed. Bonn. T. II, str. 218: цариградски патријарх (је) своју капу: »auro illustravit, Servatoris Nostri et illibatae eius Genitricis Deiparae ac Ioannis Baptistae depictis in eo iconibus«... место Деисиса у Пећи се показује слична троделна композиција: Богородица којој се клањају два анђела.

297 Г. καὶ Μ. Σωτηρίου, Αἱ εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, II, Ἀθῆναι 1958, стр. 123.

298 Paul A. Underwood, Fourth Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul, Dumbarton Oaks Papers, No. 13, стр. 196, прим 25 (—27).

299 Данило, прев. Л. Мирковића, 292.

300 В. Петковић—Ж. Татић, Манастир Каленић, Вршац 1926; В. Петковић—П. Поповић, Старо Нагоричино—Псача—Каленић, Београд 1933; Б. Живковић, Каленић, Београд 1960.

301 Најбољи преглед на цртежу Ђ. Бошковића из 1929 год. cfr. В. Петковић, La Peinture serbe II, Београд 1934, стр. 49.

302 В. Петковић, Фреске из унутрашњег нартекса цркве у Каленићу, Старинар, н.р. III, 1908, стр. 121—143.

303 Fragmenta Chiliandarica palaeoslavica, Sticherarium, Copenhagen, 1957, fol, 50 v. — 51 r. — иначе о симболици брака у Кани cfr. C. Cecchelli, Mater Christi III, Roma 1954 — Le nozze di Cana, pag. 289—296. Симболика свадбе у Кани опевава је и на Западу у химнама; на пр. Sedulius: Novum genus potentiae Aquae rubescunt hydriae, /Vinumque iussa fundere/ Mutavit unda originem. Jos. Szövérffy, L'hymnologie médiévale... Cahiers de civilisation médiévale, Oct.—Déc. 1961, Poitiers, стр. 409.

304 Српски етнографски зборник, књ. 48, Београд 1931, стр. 234.

305 Старе српске биографије XV и XVII века, ед. СКЗ, 265, Београд 1936, стр. 82.

306 Cfr. Ђ. Мано-Зиси, Ман. Копорин, Старинар III сер., књ. VIII и IX, 1933—34, стр. 210—217.

307 Д. Михаиловић, Црква у Рамаћи, Саопштења завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Н.Р.С., књ. I, Београд 1956, стр. 147—155.

308 С. Станојевић, Л. Мирковић, Ђ. Бошковић, Манастир Манасија, Београд 1928, В. J. Ђурић, Ресава, Београд, 1963.

309 Congr. archeol. de France, Orléans, Paris 1931, 295—297.

310 Књ. Ис. Навина, 22, 10; »а кад дођоше на међу јорданску у земљи хананској, начинише синови Рувимови и синови Гадови и половина племена Манасија олтар ондје на Јордану, олтар велики и наочит«; кад су »синови Израиљеви« покушали да изобличе градитеље, добили су одговор да нису подигли олтар из охолости, већ само »да не би рекли кадгод синови ваши синовима нашим: ви немате дијела у Господа« — Књ. Ис. Нав. 22, 27.

311 Константин Филозоф, Живот деспота Стефана Лазаревића, прев. Л. Мирковић, Београд 1936, 86—87.

312 Ibid., стр. 87.

313 Скривена звона одао је неки монах (prodente quodam monacho), Старинар, 1889, 43—44.

314 Константин, о.с. стр. 88.

315 Записи и натписи, бр. 1570, из год. 1660.

316 Ил. Руварац, Старинар 1889 , 43—44.

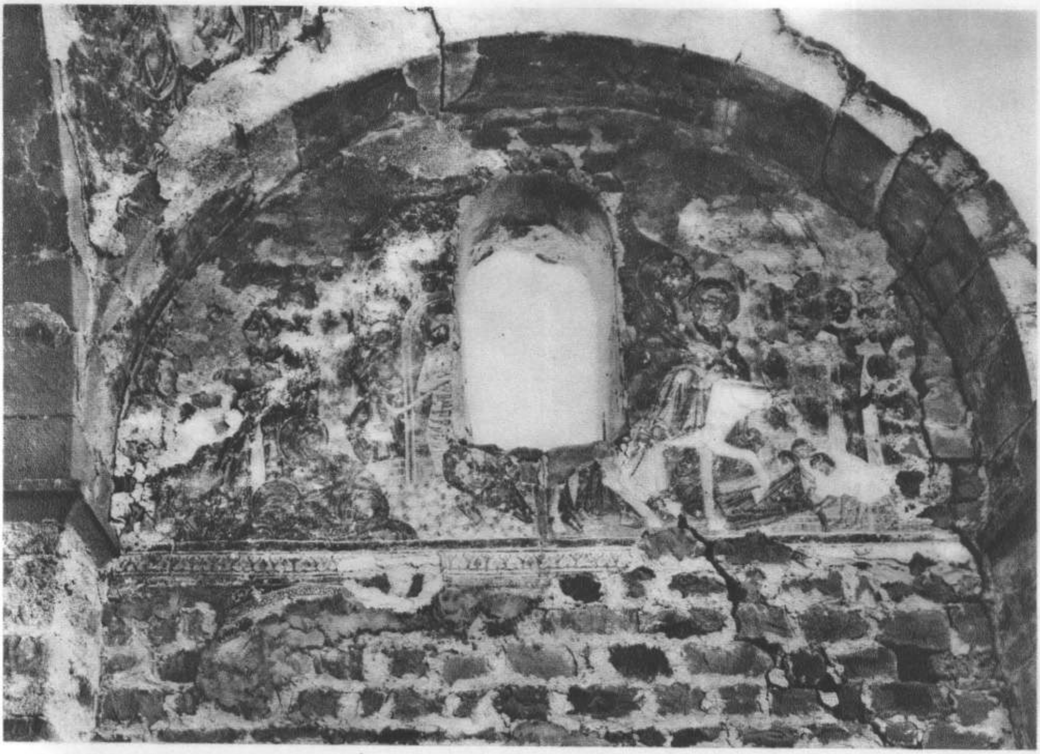
317 Константин о.с., 54.

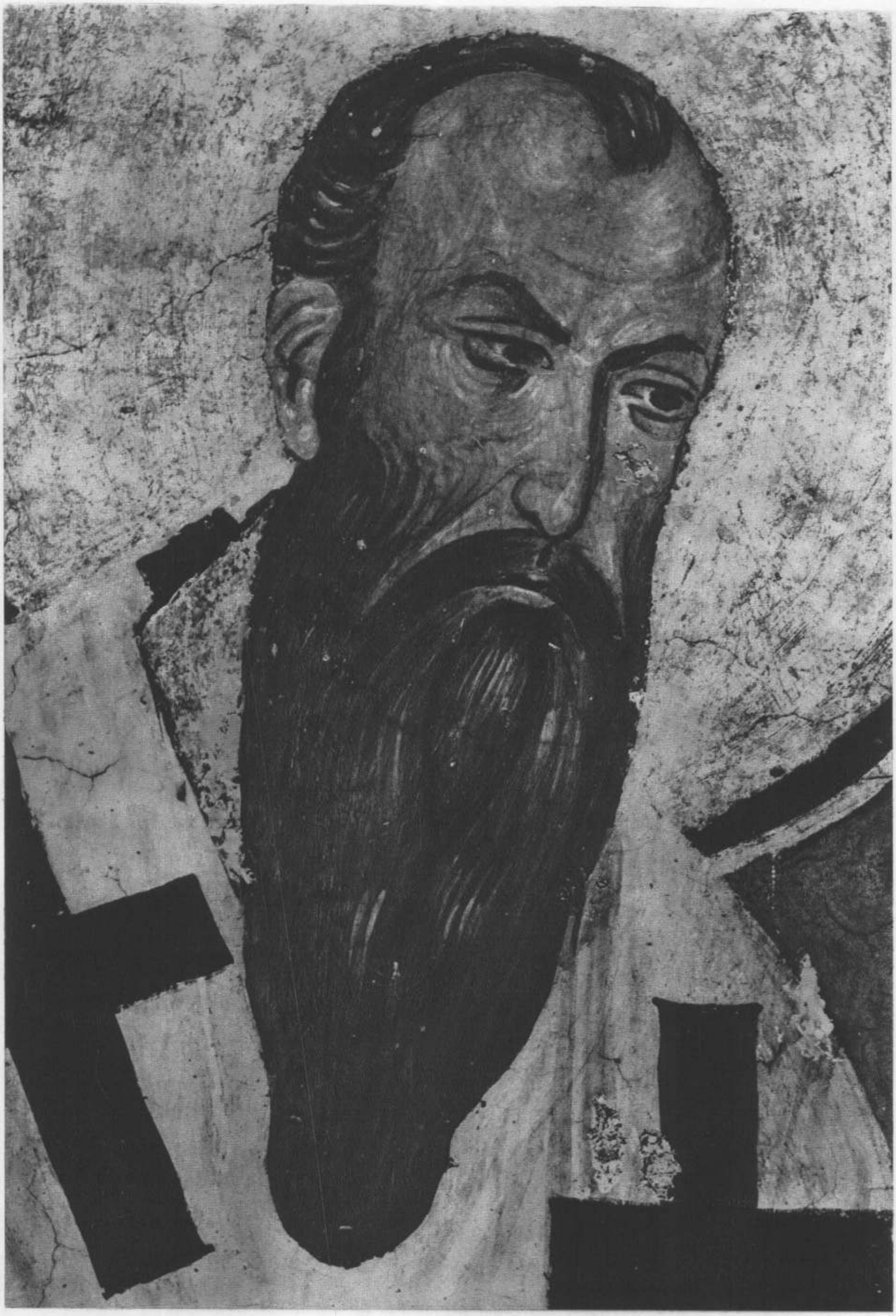
318 Константин, о.с., 87

319 Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века, Београд 1959, стр. 46, No. 10, табла 6; стр. 50—51, No. 19, табла 14.

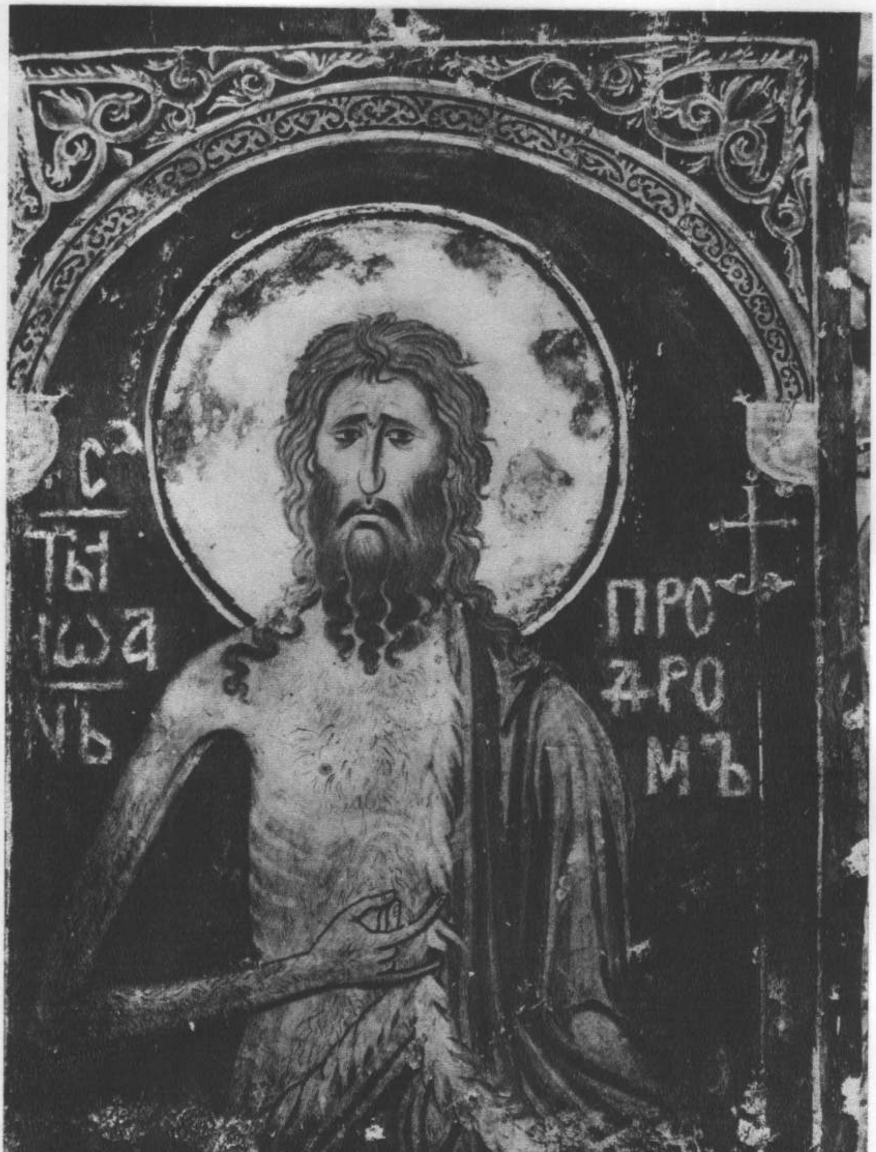
320 С. Радојчић, Портрети српских владара у Средњем веку, Скопље 1934, стр. 71—73.

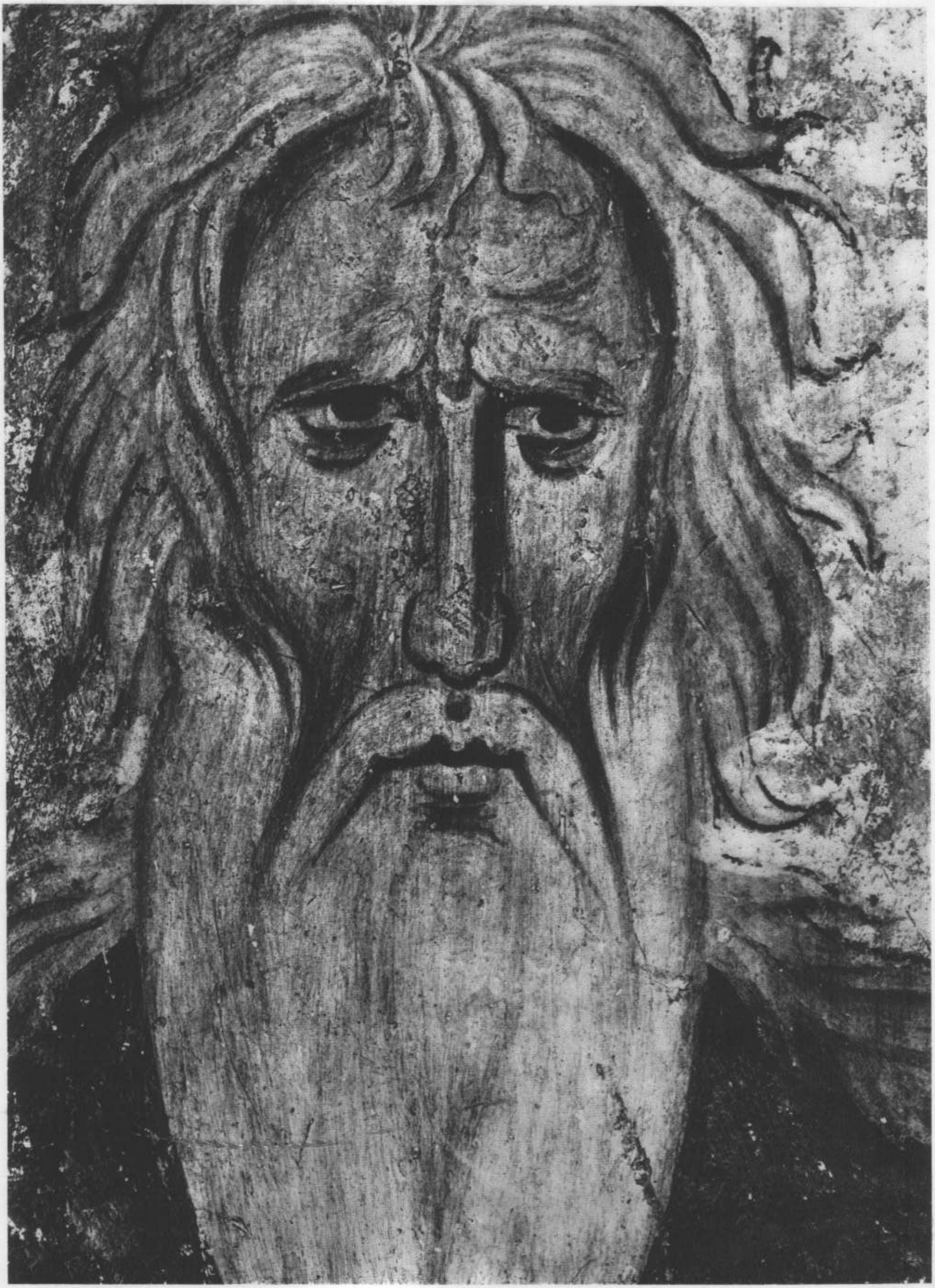
ТАБЛЕ

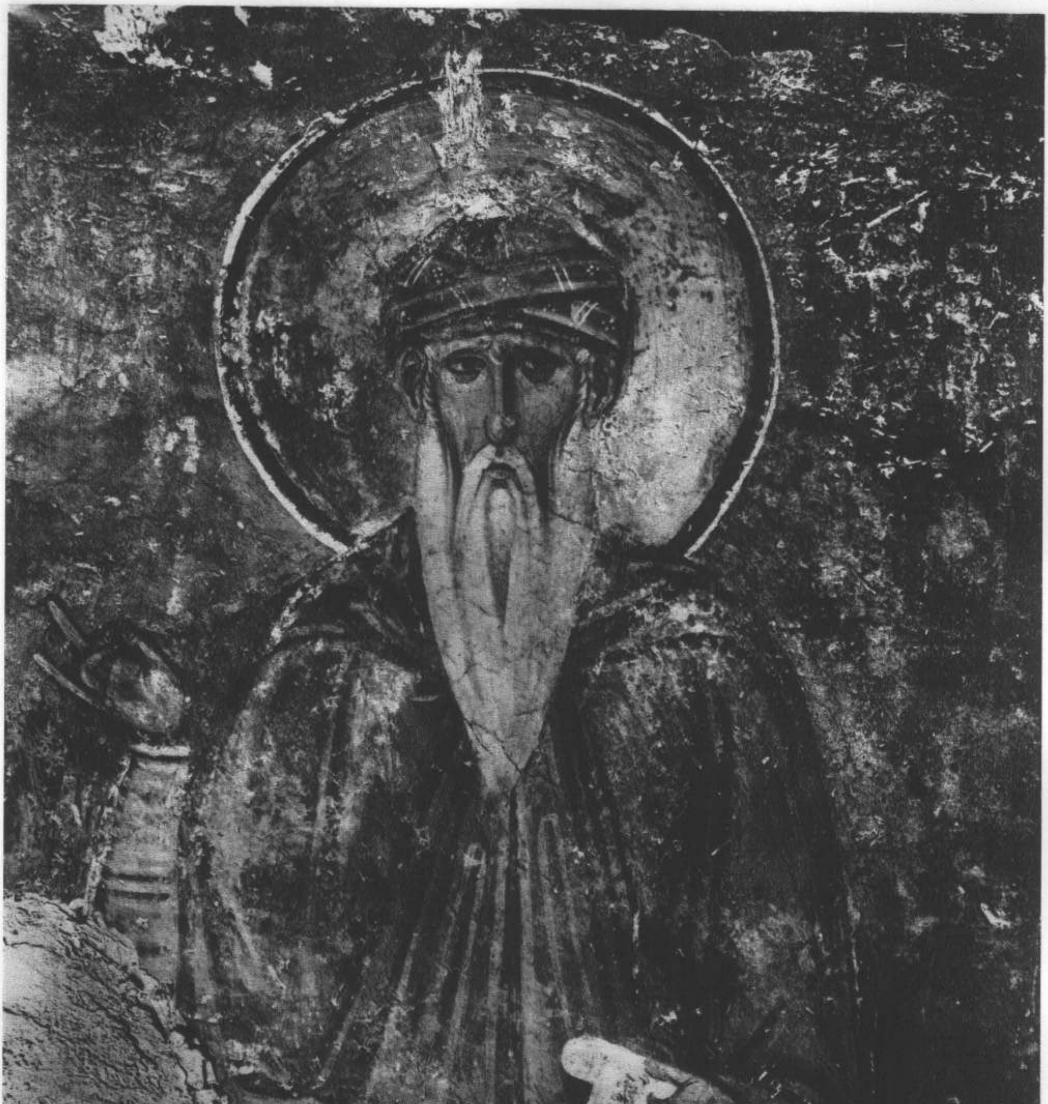




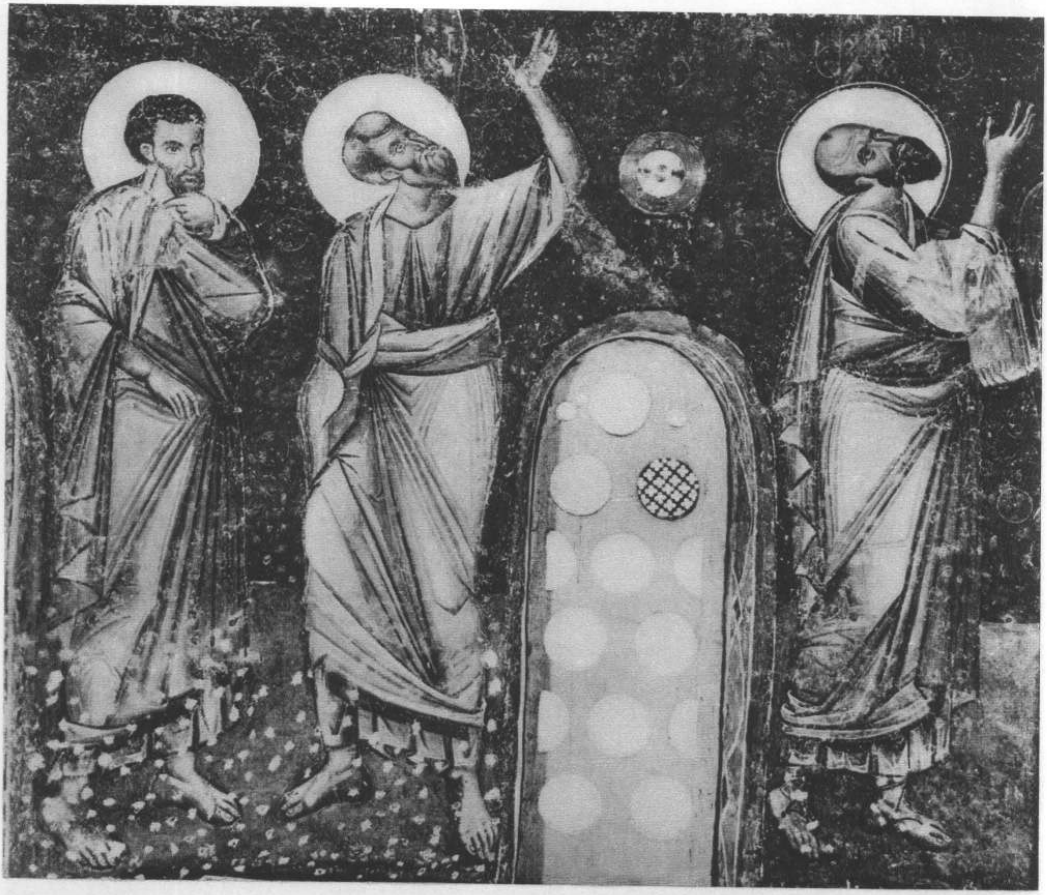
ІС
ХС

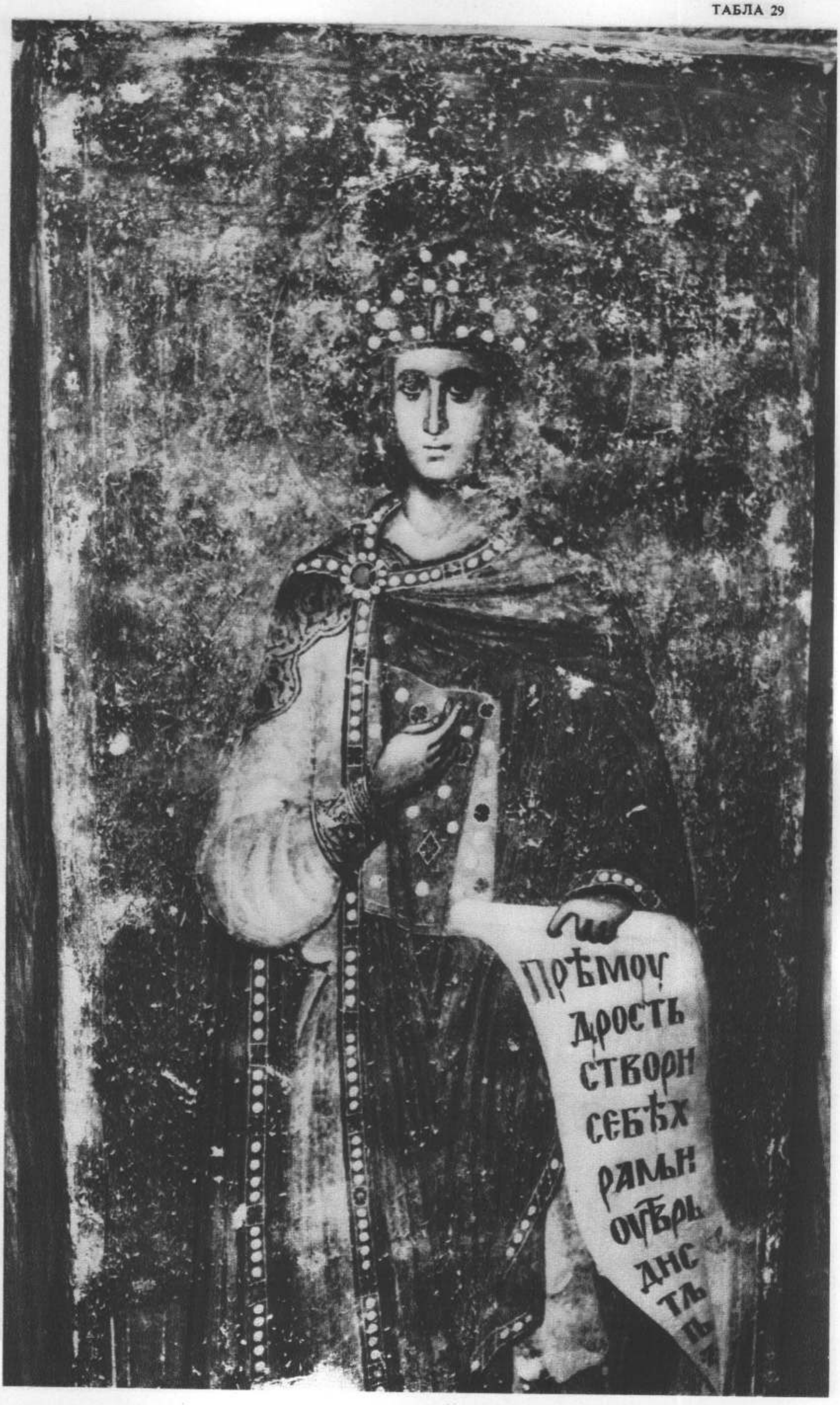

С
ТЫ
ІѠА
НЬ
ПРО
ДРО
МЪ
+ПОКАНТ
ЕСЕПРИБЛ
НЖИВОСЕЧ



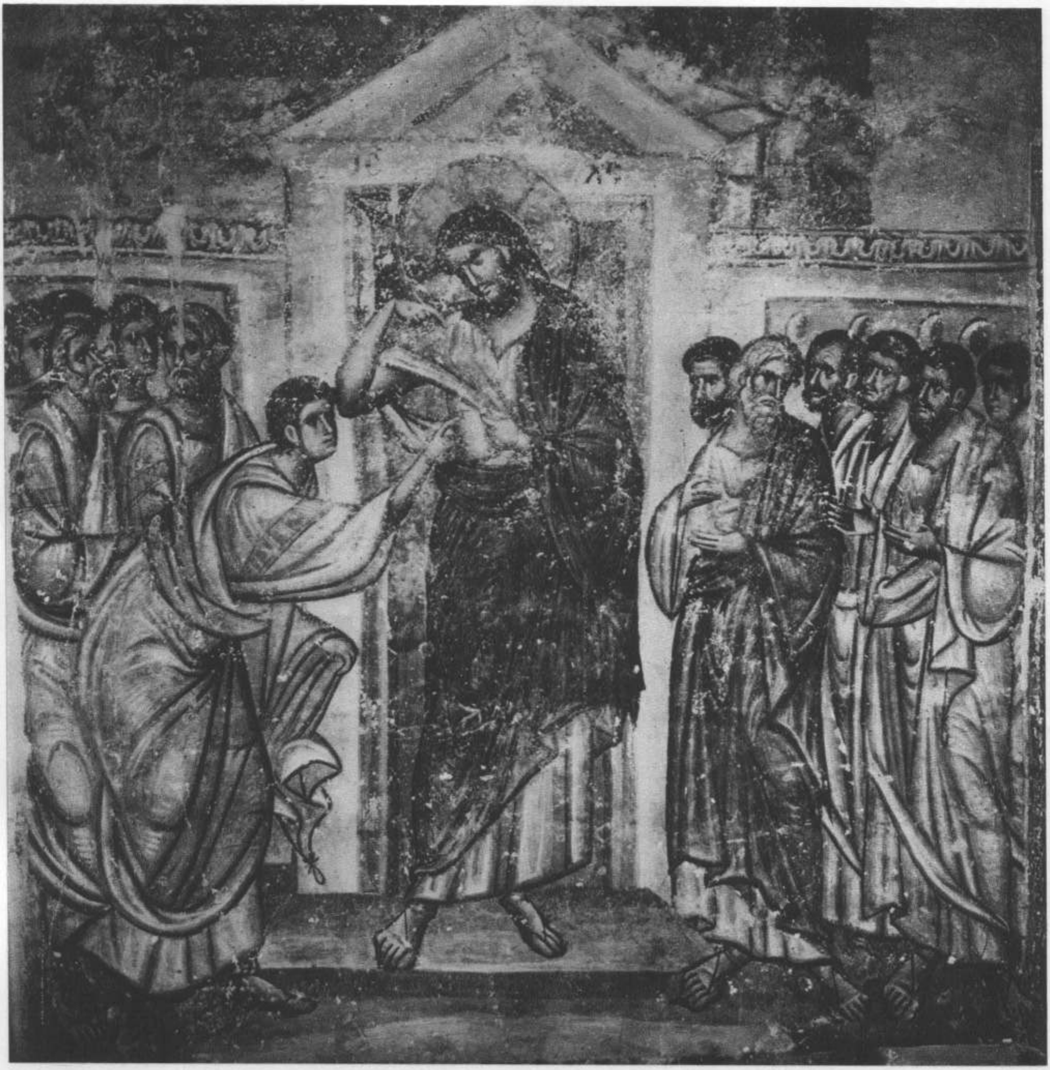


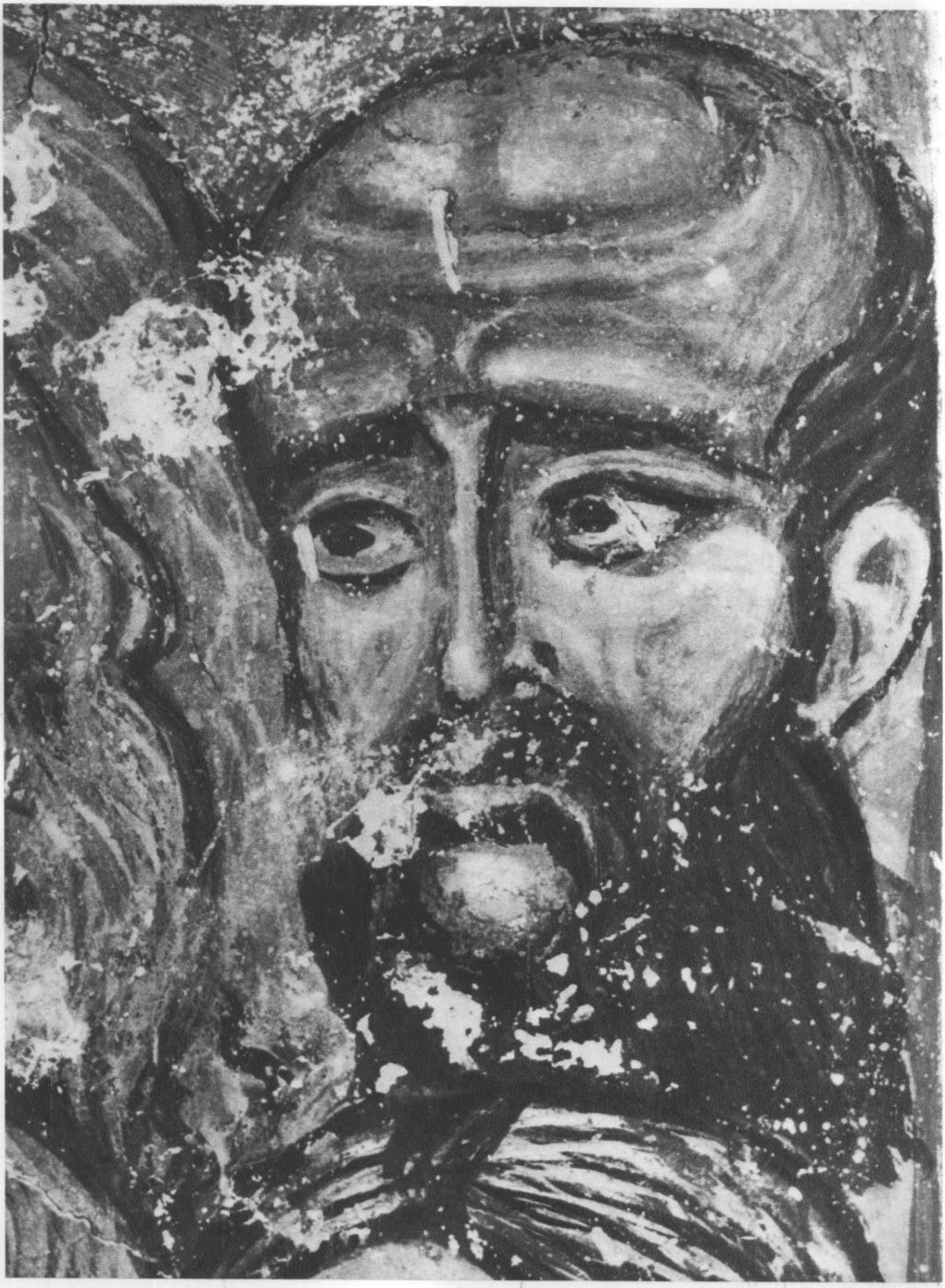
ТАБЛА 16

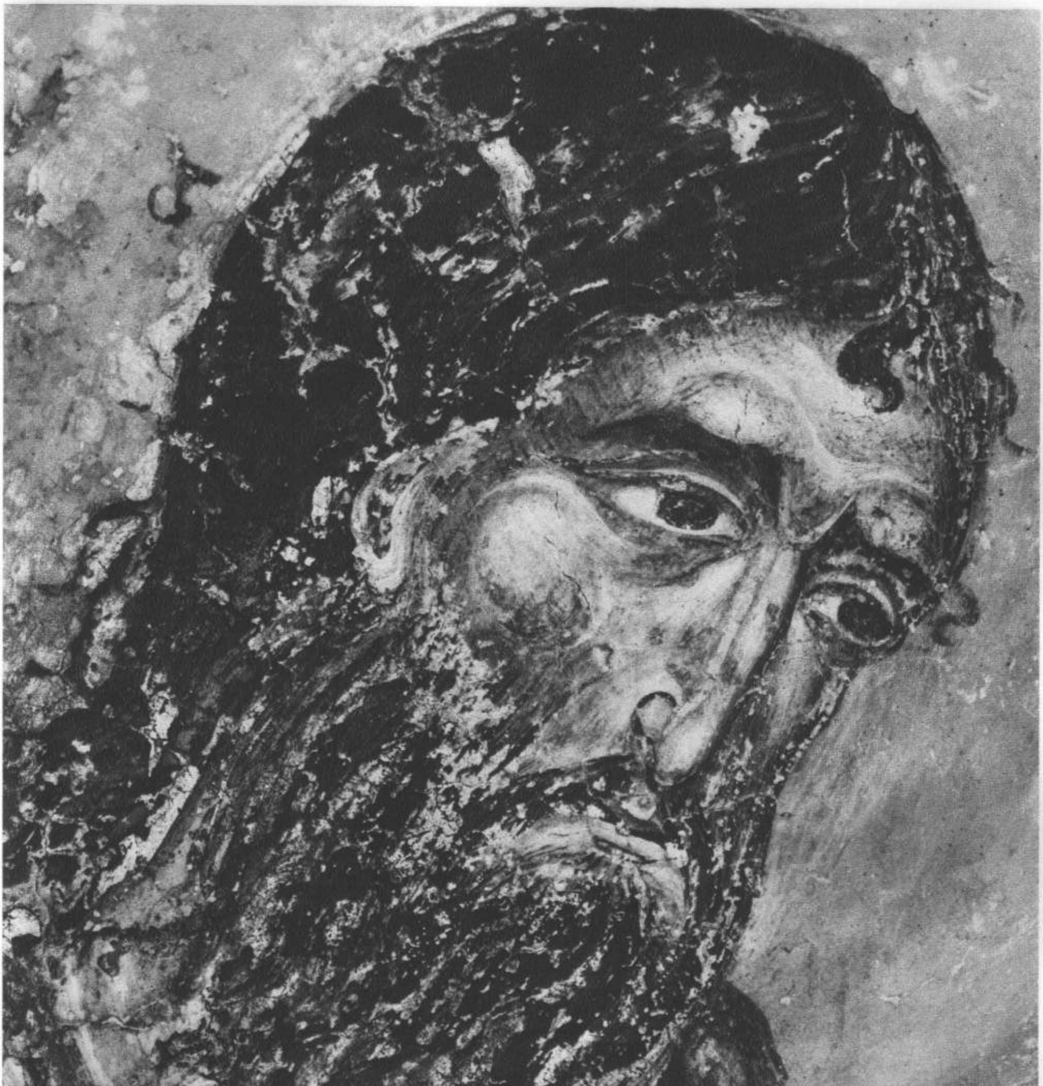



ПРѢМОУ
ДРОСТЬ
СТВОРИ
СЕБѢХ
РАМЬИ
ОУТВРЬ
ДИС
ТЛЬ
ПЬ

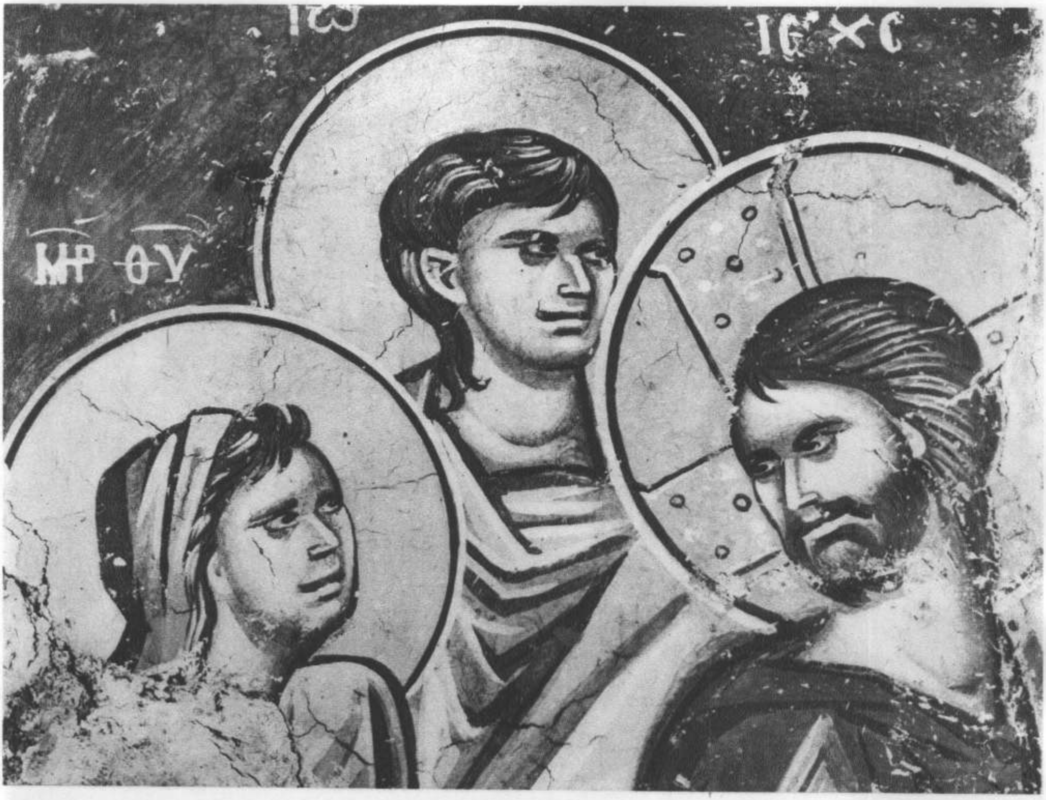
ТАБЛА 34

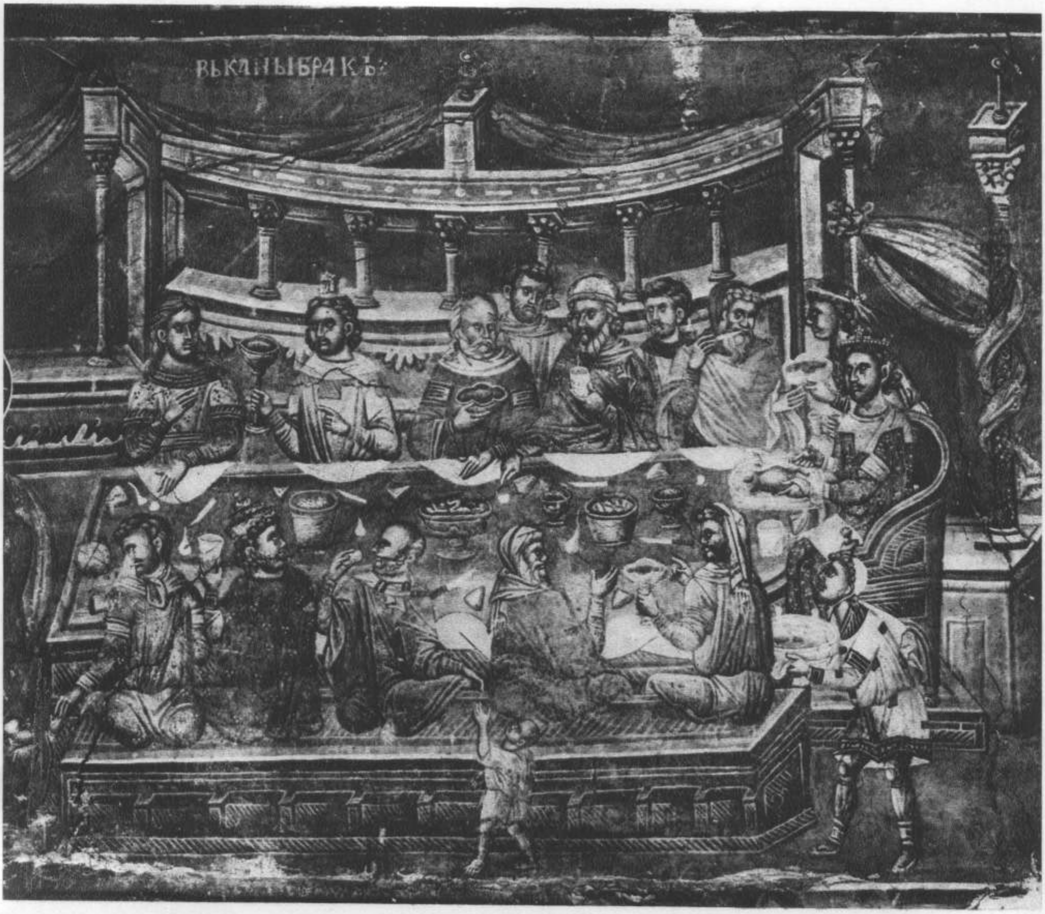


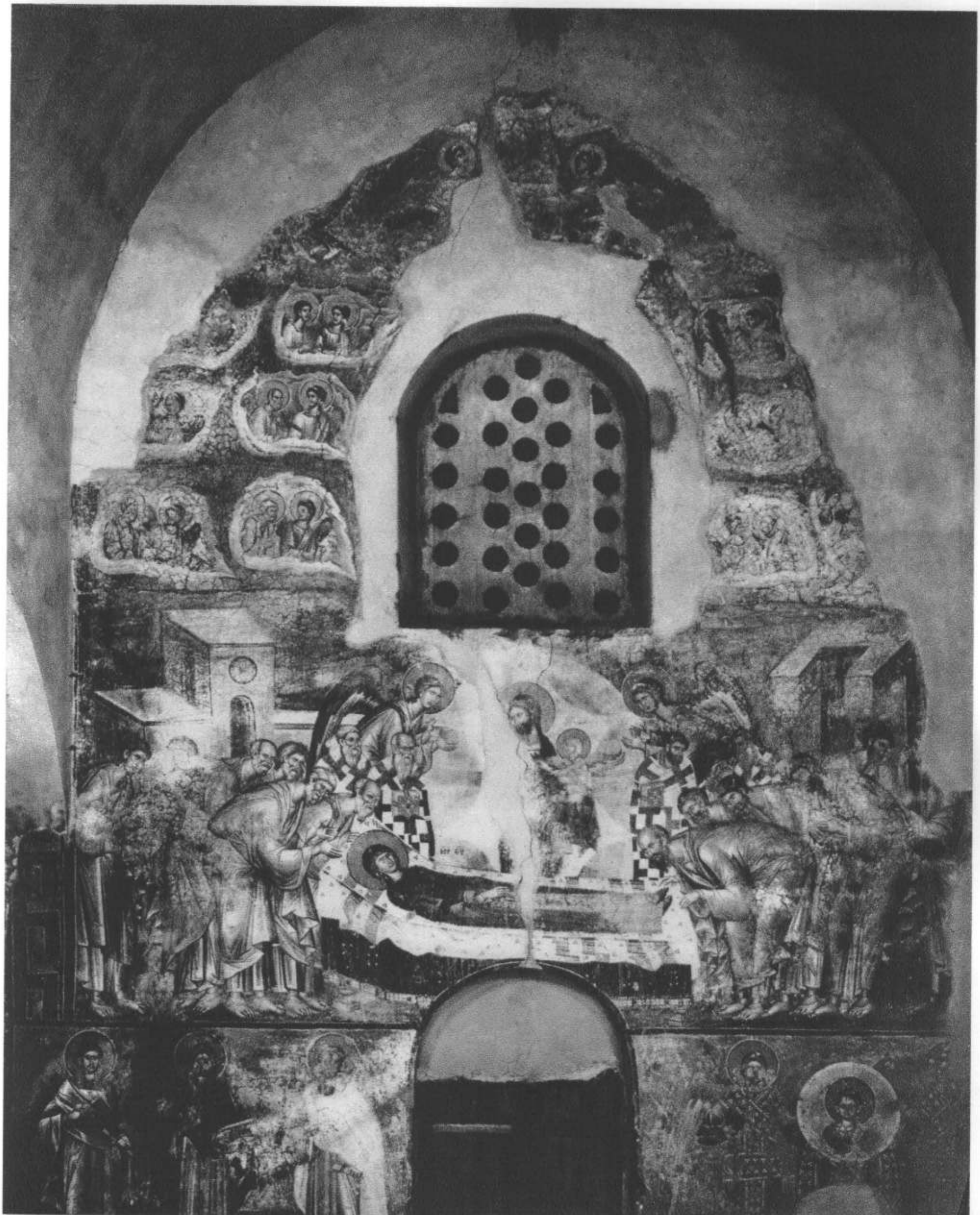


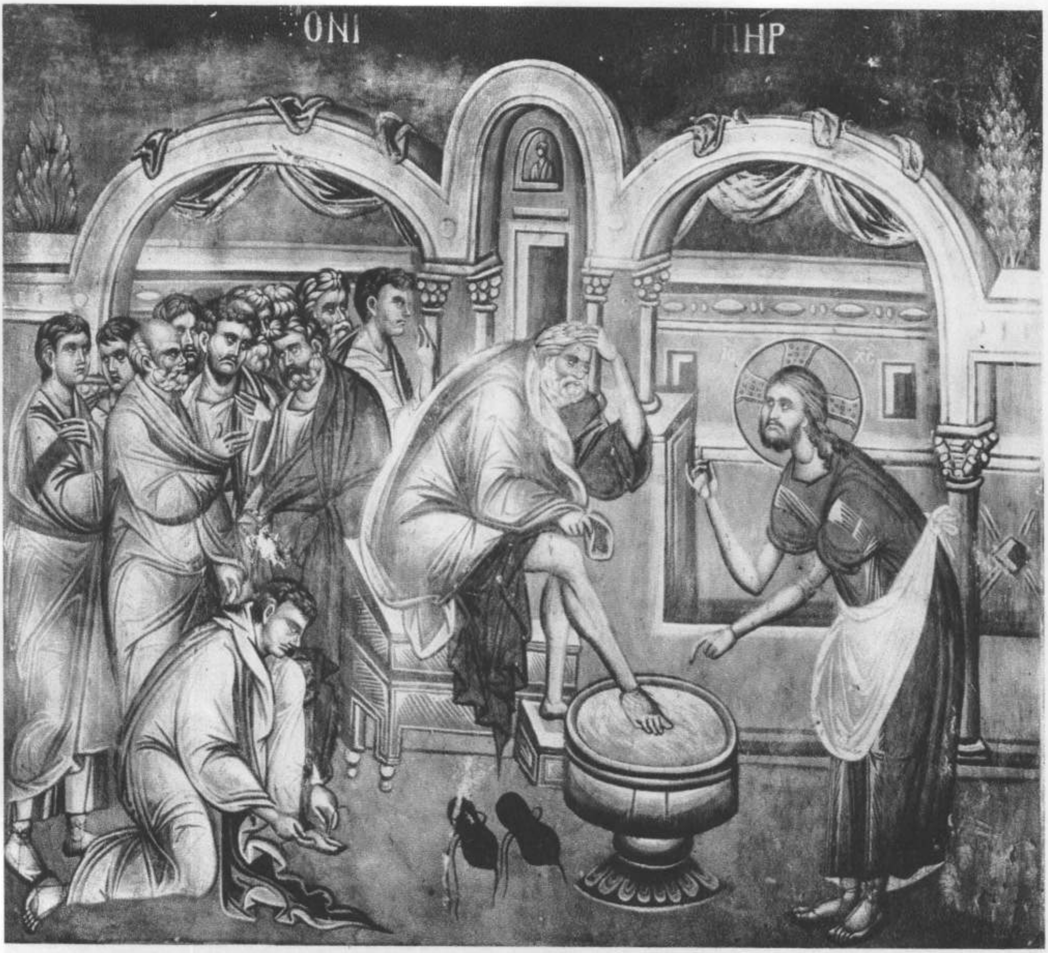


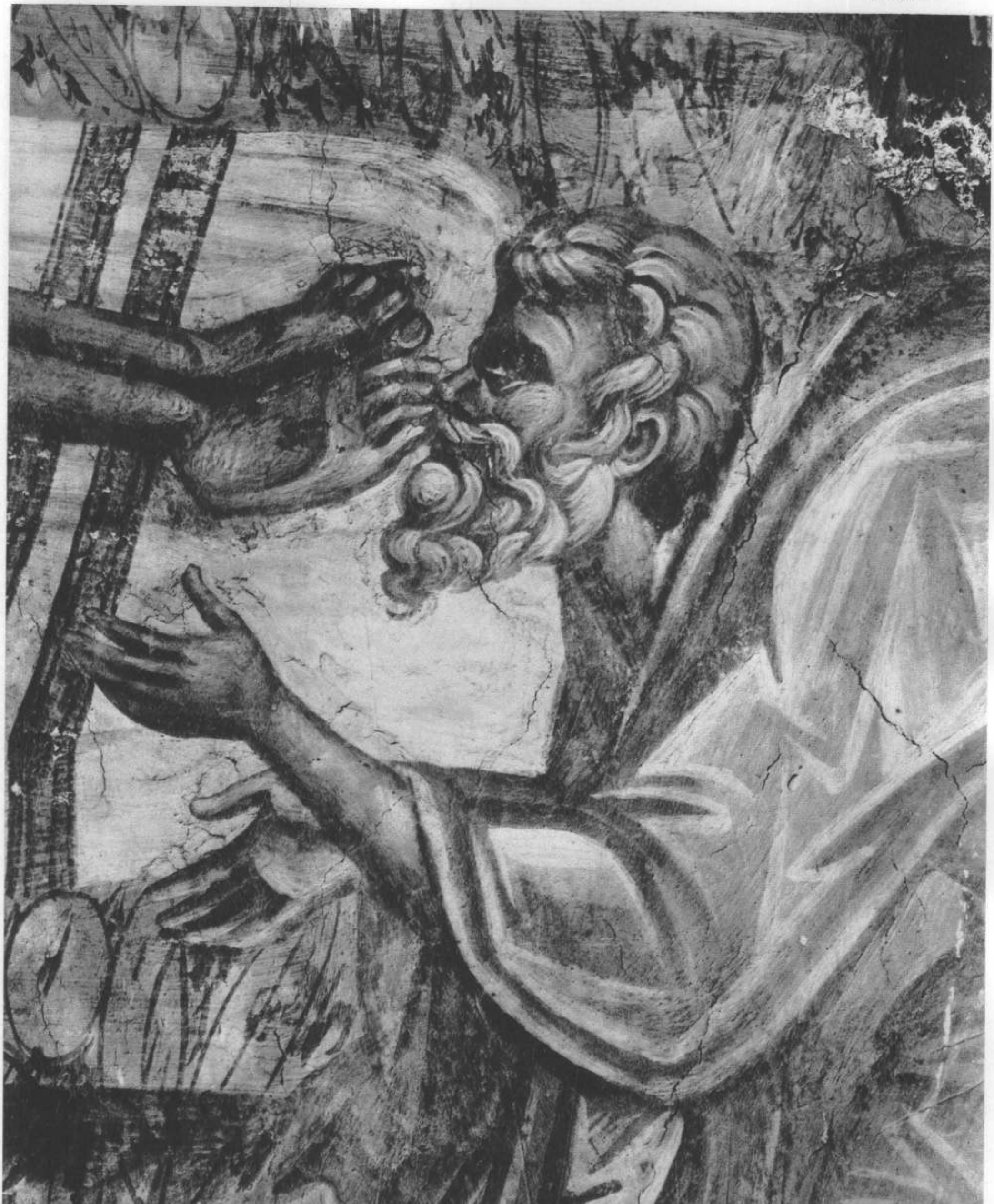
IC XC

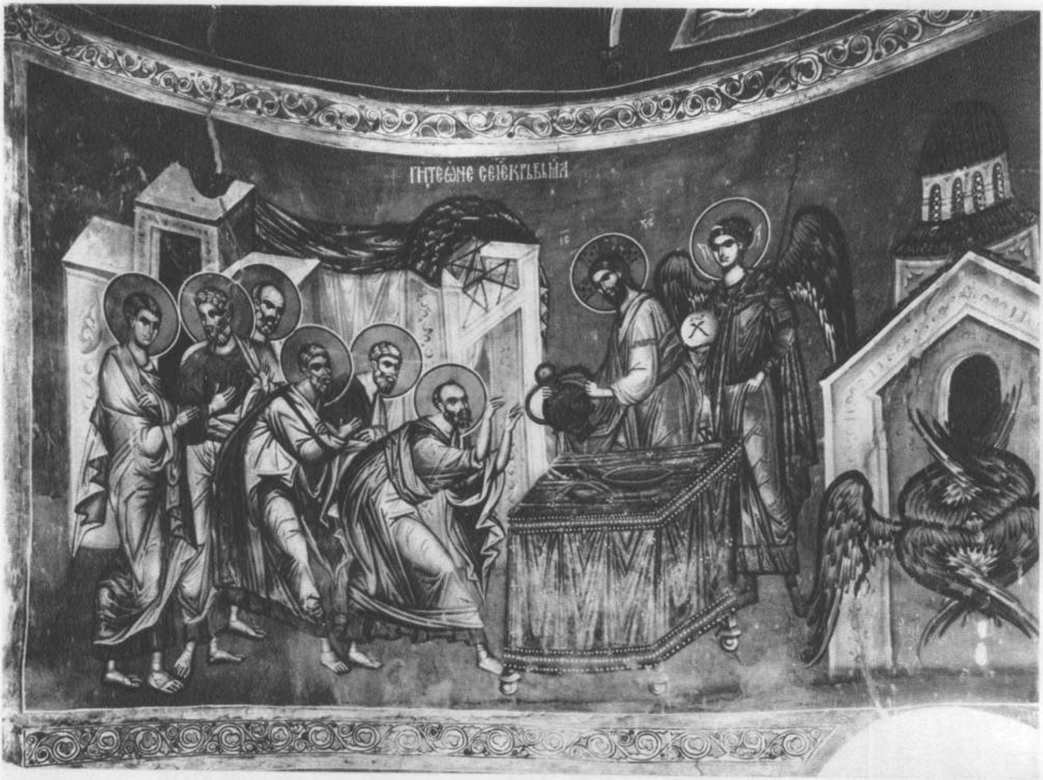

ΜΡ ΘΥ
ΙC ΧC


ВЬКАНЫБРАКЪ



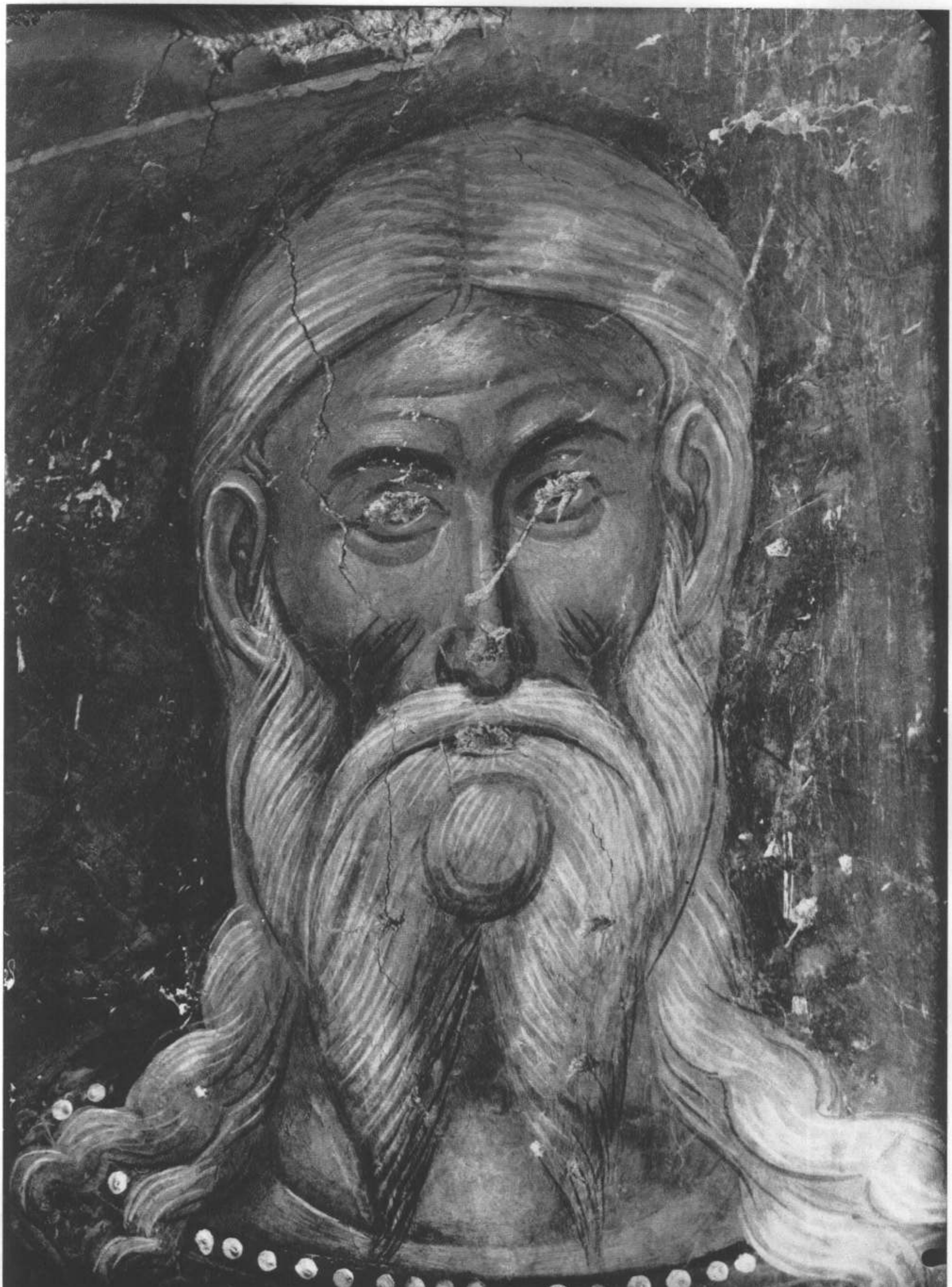

ONI
ΠΗΡ



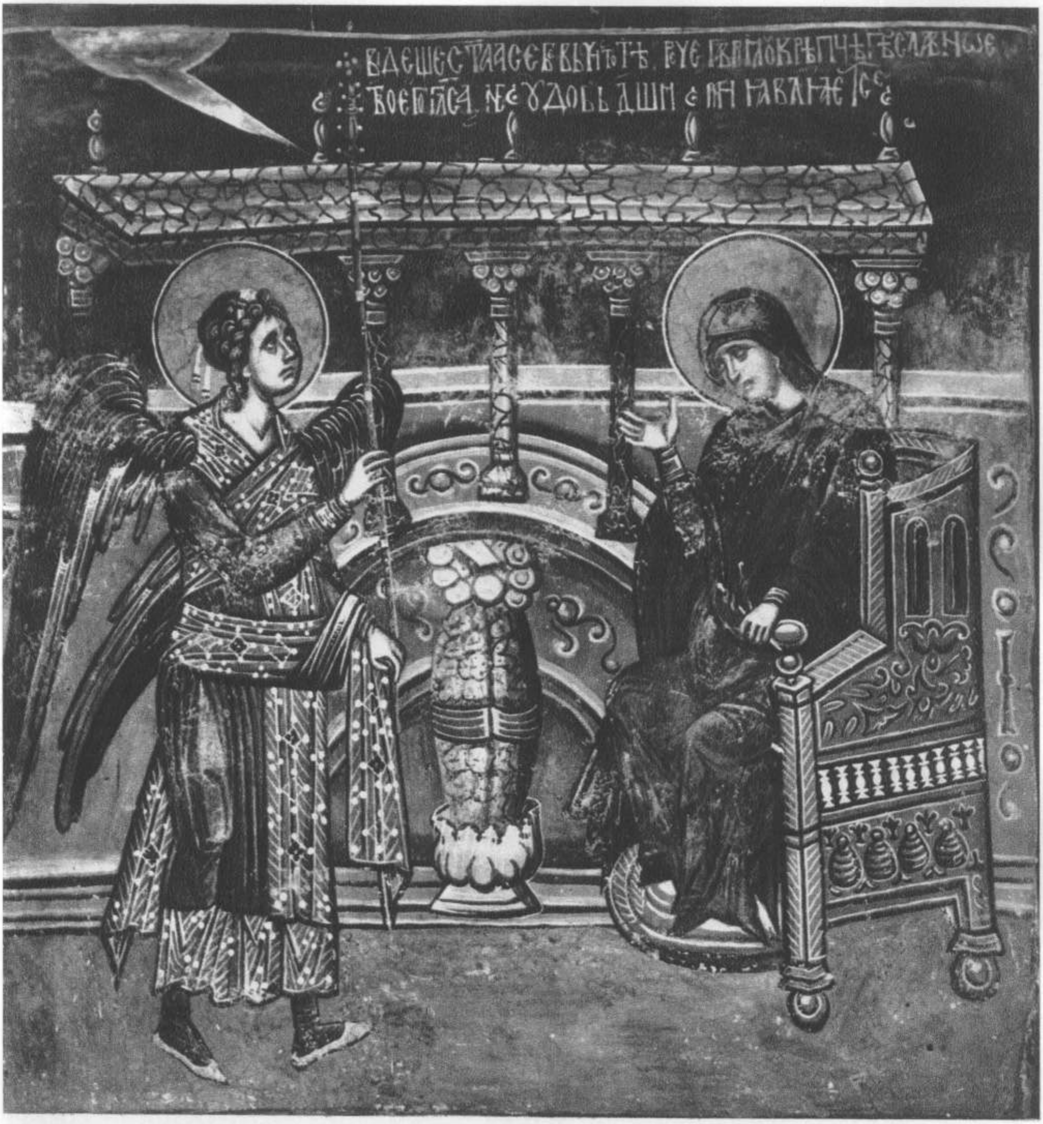


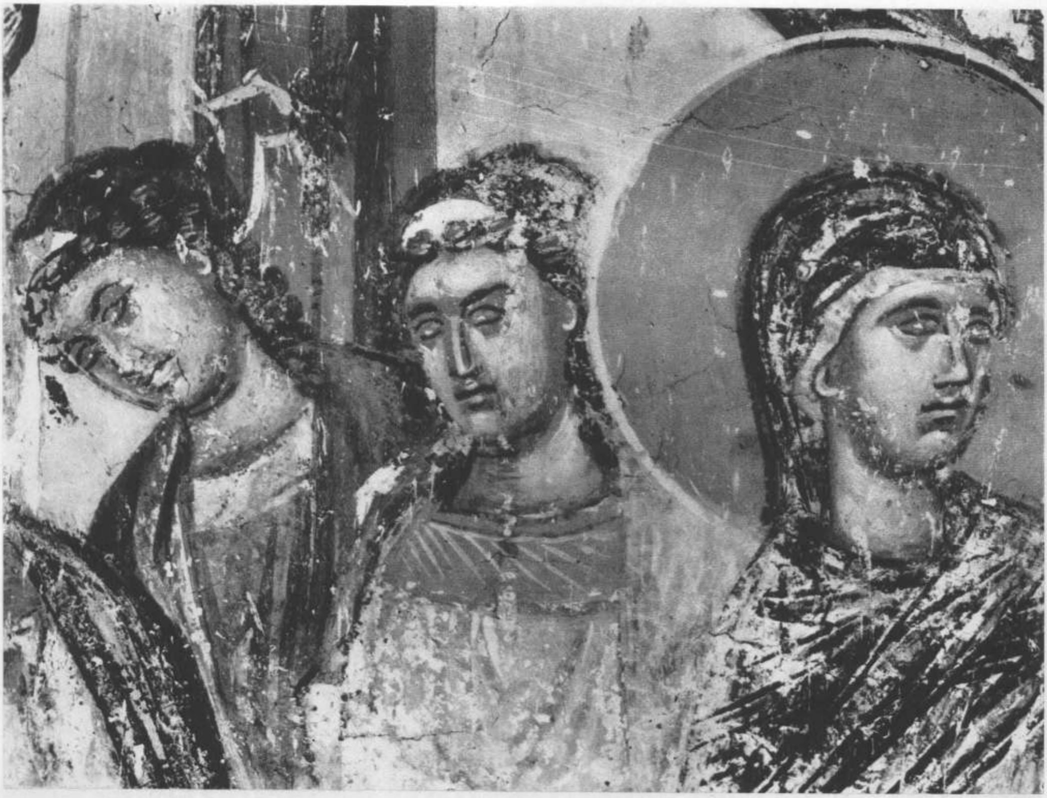
ТАКОГЛС
ГЬСЕДИ
ГРЕДОУ
ТЬНЗВ
ѢѰАЮ
ДОМУ
НЗАВОУ

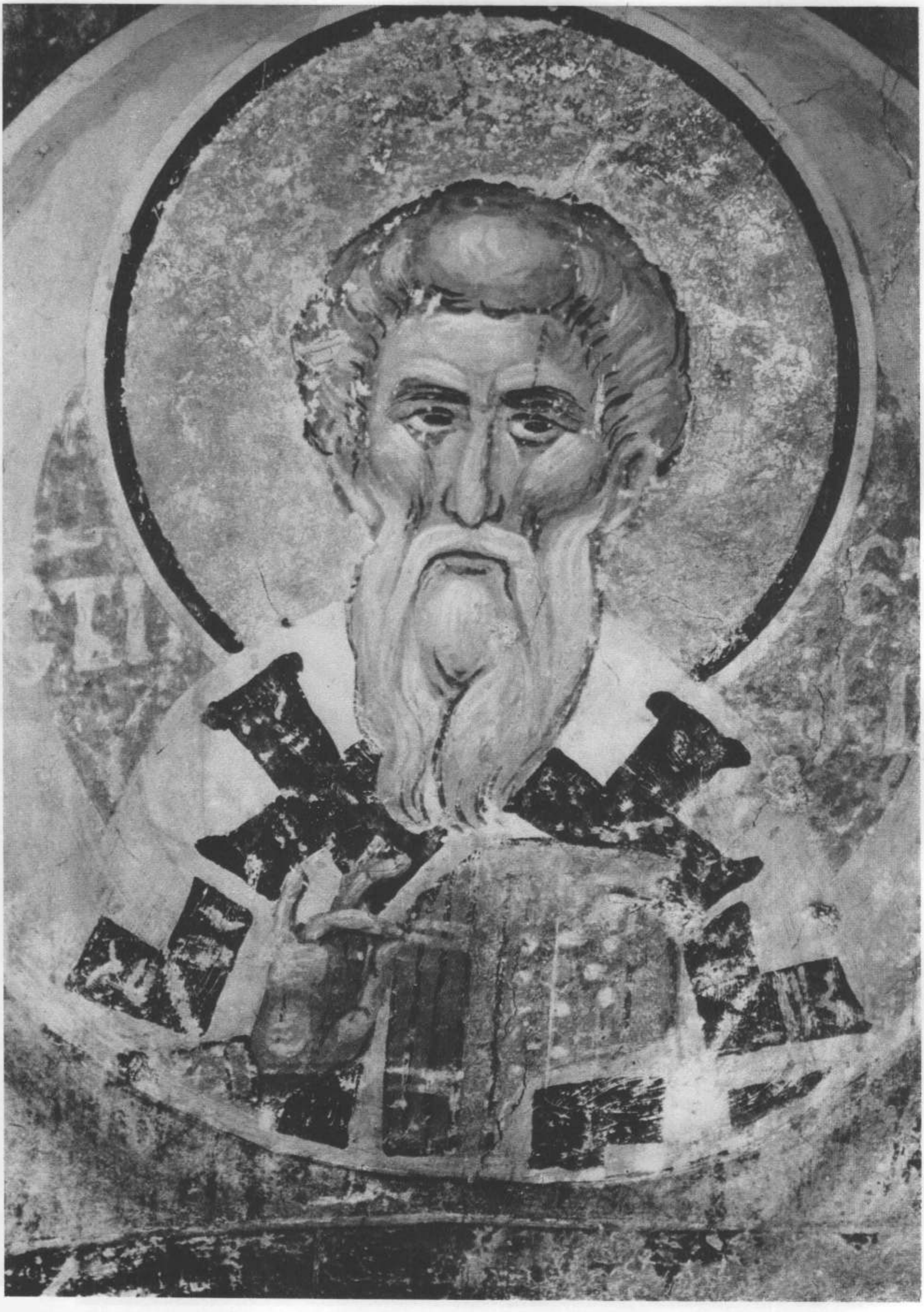
СЕЛНН
О
СКОРПІ

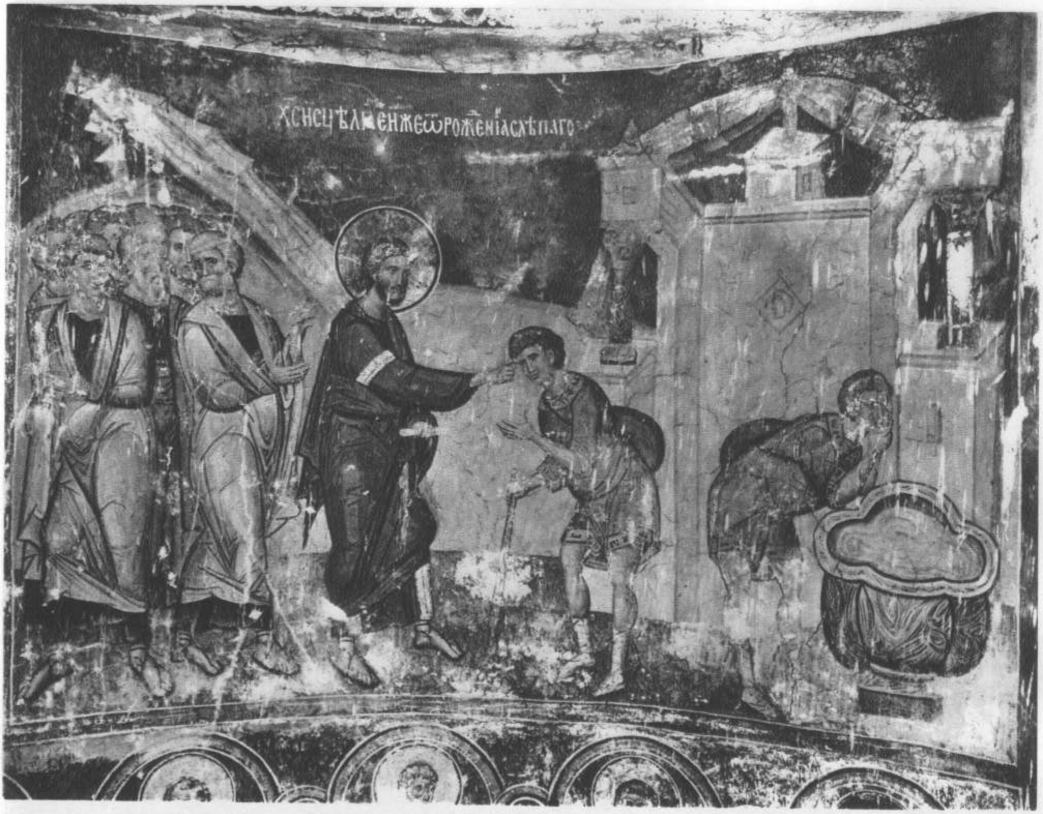


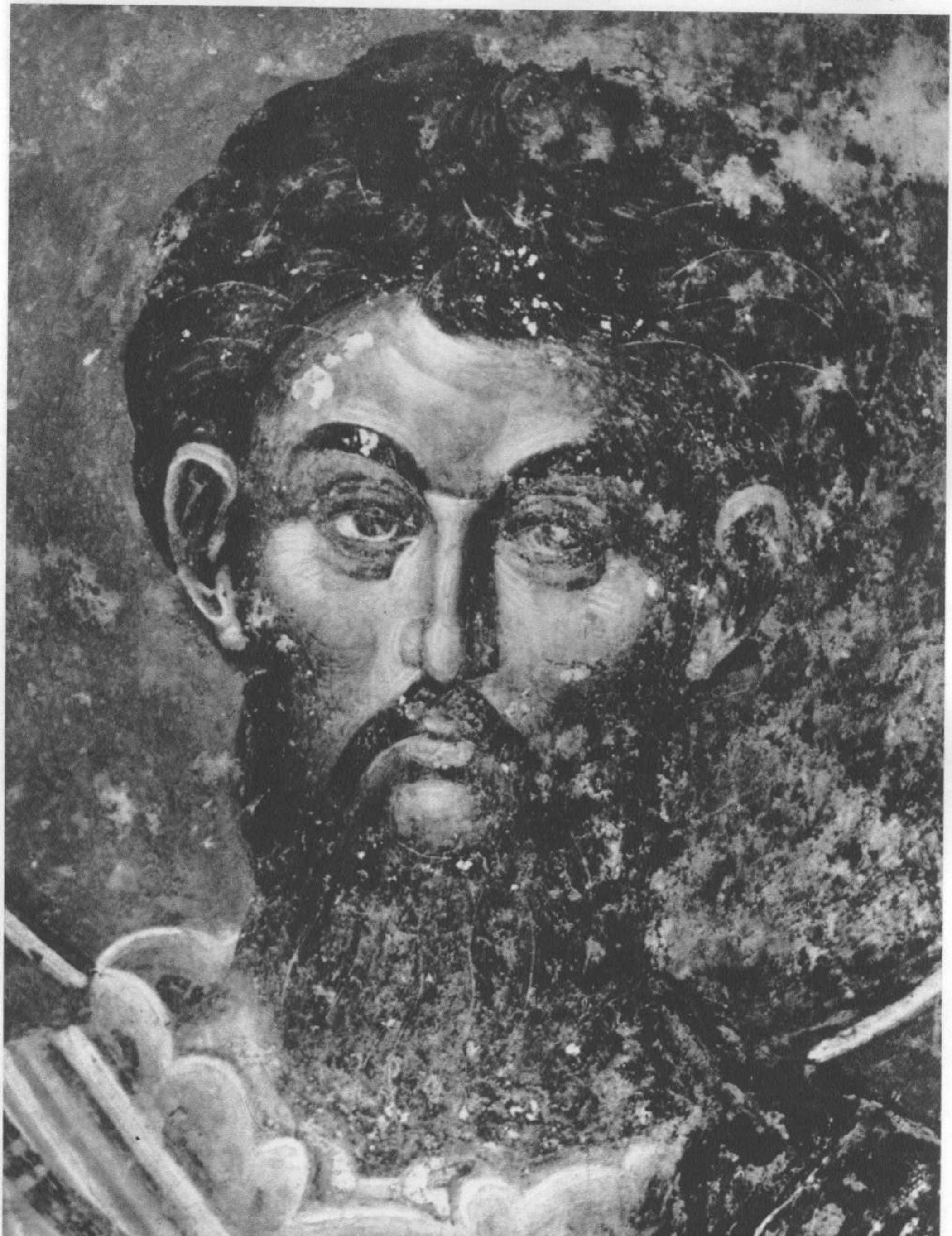
КУ
КУ



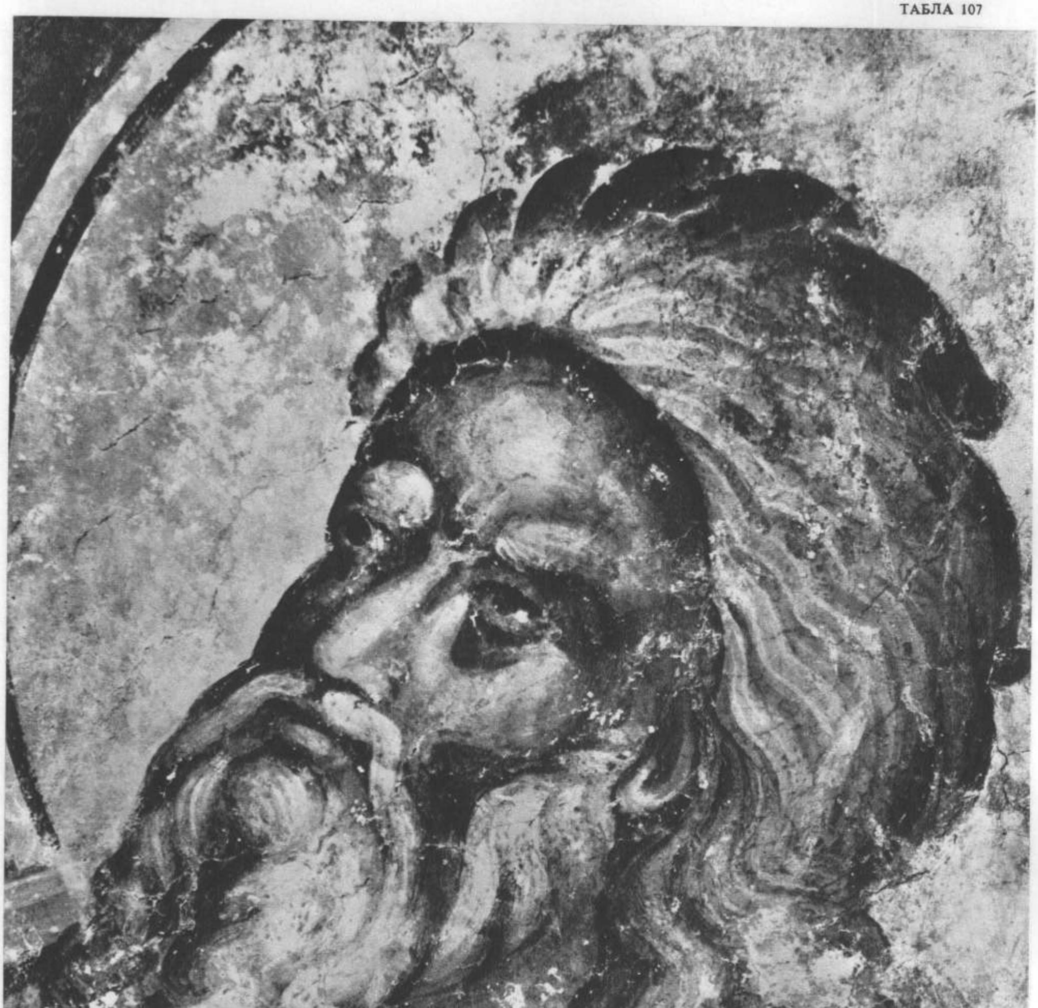


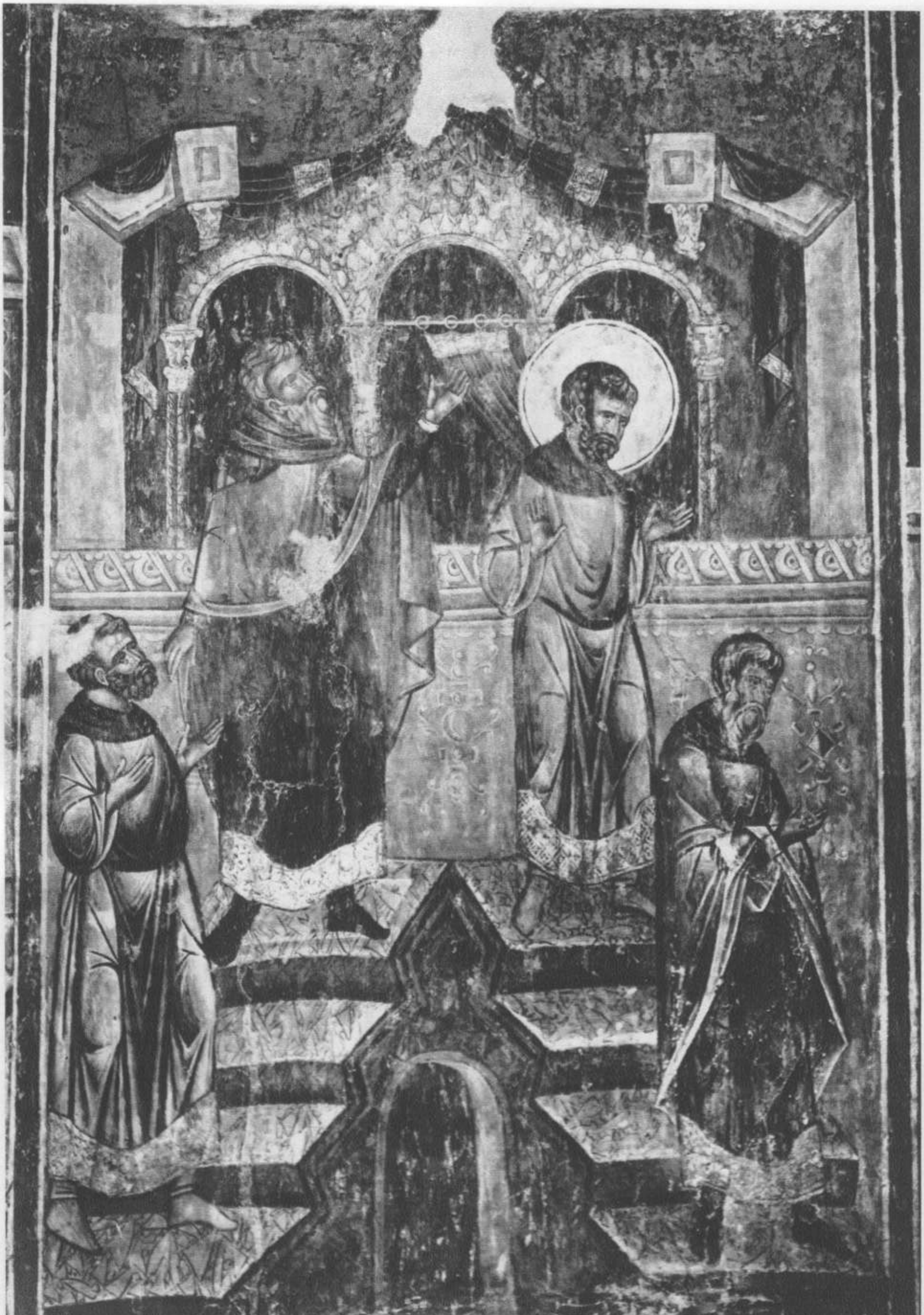


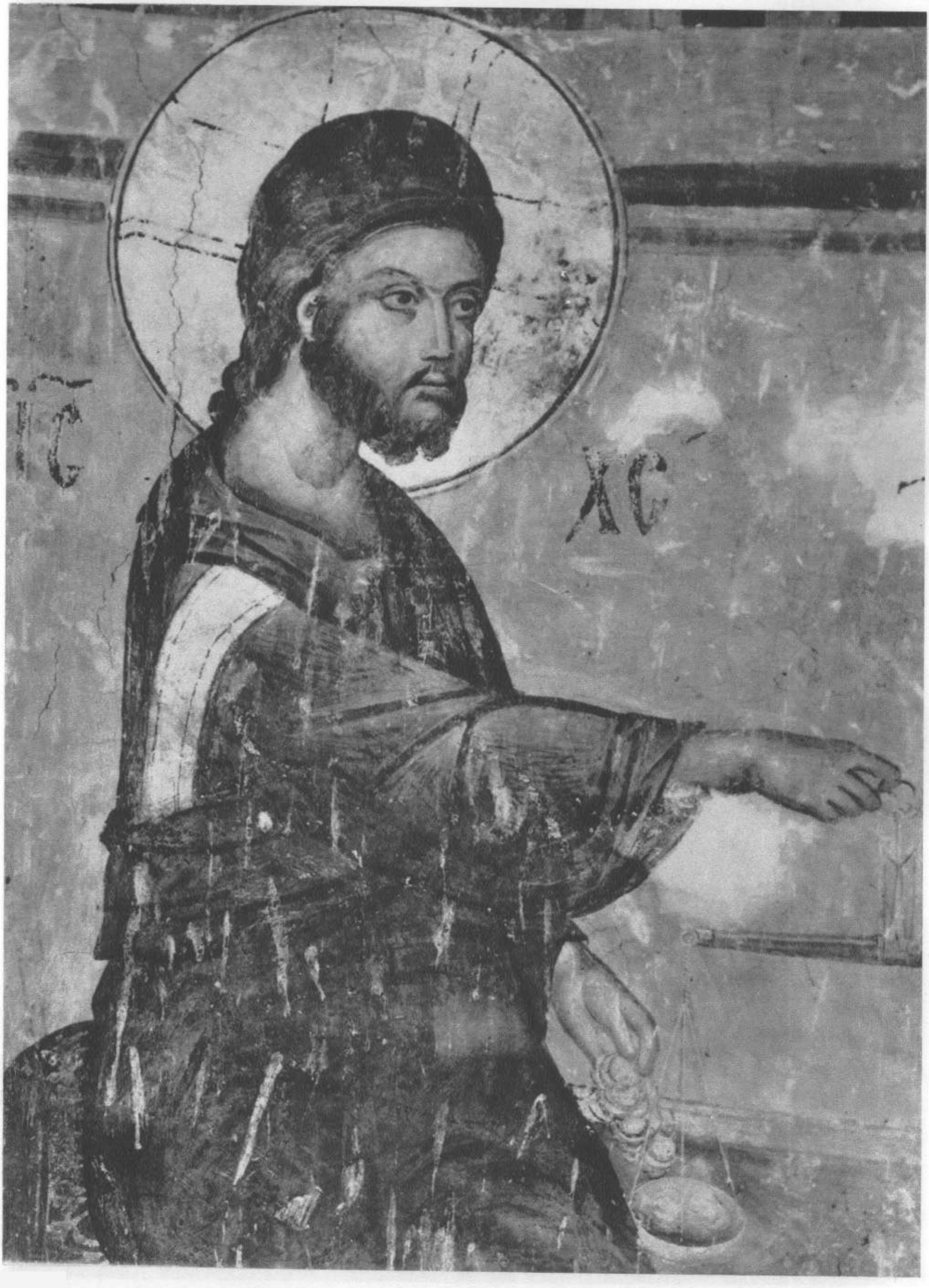




IC
XC






IC
XC

ИНДЕКСИ

INDEX AUCTORUM

Аврамовић Д. — 12, 207
Ајналов Д. В. — 211
Алфелди А. (Alföldi A.) — 210
Андервуд П. А. (Underwood P. A.) — 217, 221
Андреева М. А. — 212
Астрик К. (Astruc C.) — 209
Бабић Г. — 213
Базен Ж. (Bazin G.) — 211
Баришић Ф. — 209
Бауер J. — 219
Бетини С. (Bettini S.) — 212
Бидер Н. (Bieder N.) — 216
Бихаљи О. — 213, 214
Блажић З. — 209
Бодоњи Г. (Bodonyi G.) — 209
Бошковић Ђ. — 207, 212, 215, 217, 220, 221
Бреје Л. (Bréhier L.) — 216
Буслаев Ф. И. — 21
Вајцман К. (Weitzmann K.) — 210, 216
Валтровић М. — 12, 207
Васић П. — 207
Василиев А. — 217
Ватсон А. (Watson A.) — 209
Вентури А. — 209
Винфилд Д. (Winfield D.) — 209
Вуловић Б. — 220
Гавриловић Д. — 207
Гефије Б. (Gaiffier de B.) — 214
Герстингер Х. — 213
Грабар А. — 14, 208, 211, 212, 213, 217
Гранстрем Е. — 208
Греку В. (Grecu V.) — 211
Грујић Р. — 219
Дворник Ф. — 208
Демус О. — 211
Деринг О. (Doering O.) — 210
Дероко А. — 209
Дешан Р. (Dechamps P.) — 208
Дибарл А. М. (Dubarle A. M.) — 213, 218
Дил Ш. (Diehl Ch.) — 14
Дујчев И. — 221
Ђентили Ђ. (Gentili G.) — 215
Ђурић В. — 208, 210, 211, 219, 220
Ђурић J. — 219
Еберсол Ж. (Ebersolt J.) — 211
Жерфанион Г. (Jerphanion de G.) — 211
Иванишевић Р. — 219
Јацимирскиј А. — 210
Јиречек К. — 218
Каниц Ф. — 207
Канторовиц Е. (Kantorovitz E.) — 210
Караман Љ. — 20, 208
Карли Е. (Carli E.) — 214
Кашанин М. — 218, 220
Ковачевић J. — 208
Кондаков Н. П. — 13, 14, 207
Конкасти М. (Concasty M. L.) — 209
Корабљов Б. — 217
Кох Х. (Koch H.) — 216
Коцо Д. — 212
Ксингопулос А. — 127, 210, 213, 216, 217
Лађевић М. — 207, 208
Лазарев В. Н. — 14, 209, 210, 212, 215, 220
Ласкарис М. — 214, 218
Луи Р. (Louis R.) — 208
Љубинковић Р. — 208, 209, 219
Мавродинов Н. — 53, 211
Матејичек А. — 218
Мандић С. — 209, 212, 213, 218
Мано-Зиси Ђ. — 217, 218, 219, 220, 221
Марковић В. — 45, 208, 213, 215, 216
Медаковић Д. — 215, 218
Меркати С. (Mercati S.) — 213
Месеснел Ф. — 215, 218
Мије Г. (Millet G.) — 13, 14, 119, 207, 212, 215, 216, 221
Мије-Фролов (Millet-Frolow) — 207, 210, 212, 213, 215, 216
Мијовић П. — 215, 217, 218
Миклошић Ф. — 219
Милошевић Д. — 216
Милутиновић Д. — 12, 207
Миљковић-Пепек П. — 212
Мирковић Л. — 208, 209, 213, 216, 217, 219, 221

Михаиловић Д. — Панић Д. — 221
Мошин В. — 208, 217
Муратов П. (Muratoff P.) — 211
Нерсесијан С. (Der Mersessian S.) — 218
Ненадовић С. — 212, 220
Нешковић Ј. — 207
Ников П. — 214
Николовски А. — 209
Новак В. — 208
Новаковић С. — 217, 220
Окуњев Н. Л. — 13, 14, 207, 209, 210, 212, 215, 218
Ости Е. (Osty E.) — 213
Павловић М. — 216
Панаитеску П. — 219
Панић Д. — 214
Пелеканидес С. — 210, 214, 217, 219
Пети Л. (Petit L.) — 217
Петковић В. — 13, 97, 135, 137, 207, 209, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221
Пикар Ш. (Picard Ch.) — 214
Покришкин П. — 13, 207, 216
Покровскиј Н. В. — 211
Пономарев А. — 216
Поповић П. — 221
Порше Ж. (Porcher J.) — 209
Протасјева Т. Н. — 221
Пурковић М. — 212, 216, 217
Рајковић М. — 209
Радојичић Ђ. — 216
Радојчић С. — 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222
Расолкоска З. — 218
Рац С. (Racz I.) — 209
Ренак С. (Reinach S.) — 212, 213, 216
Руварац И. — 222
Русо О. (Rousseau Dom O.) — 216
Северфи Ј. (Szövérffy J.) — 221
Сергејевскиј Д. — 208
Симић З. — 207, 218
Сирку П. А. (Сырку П. А.) — 220
Сичев Н. (Сычев Н.) — 210
Сковран-Вукчевић А. — 211
Скок П. — 208
Сотирију Г. — 70, 212, 215
Сотирију Г. и М. — 213, 220, 221
Сотирију М. — 219
Станојевић С. — 210, 214, 221
Стефанеску Ј. (Stefanescu J. D.) — 52, 209, 210, 211, 218
Стојаковић А. — 215
Стојановић Д. — 222
Стојановић Љ. — 208, 217, 219
Талбот-Рајс Д. (Talbot-Rice D.) — 215
Татаркијевич В. (Tatarkiewicz W.) — 212
Татић Ж. — 219, 221
Теодоровић-Шакота М. — 217
Теохаридис Г. — 127, 217
Томас Г. (Thomas G.) — 209
Ђоровић В. — 212, 216, 219
Успенски П. — 13
Фестижијер А. (Festugiere A. J.) — 220
Фисковић Ц. — 208
Фолбах Ф. (Volbach F.) — 213, 214
Фролов А. — 13, 209
Халкен Ф. (Halkin F.) — 220
Хаман-Мек Лин Р. (Hamman-Mac Lean R. H. L.) — 214
Хаџидакис М. — 219
Херков З. — 214
Хунгер Х. — 212, 215
Чекели К. (Cechelli C.) — 215, 221
Чорнаков Д. — 212
Шакота М. — 221
Шефолд К. (Schefold K.) — 214
Шрам Е. (Schramm P.E.) — 214
Штриговски Ј. (Stryzygowski J.) — 13, 207, 220
Шчепкина М. Б. — 221

INDEX ICONOGRAPHICUS

Абаїарова леїенда — 150
Авакум, пророк — 93
Авіусѿ, римски цар (у сцени Уписа Богородице) — 191, 192
Авељ, син Адамов — 124
Авксенѿије св. — 119
Аврамово іосѿољубље — 58, 115
Аврамова жрѿва — 66, 72, 115, 198
Адам, праотац — 44, 124, 126, 135
Акаѿисѿ Боіородичин — 131, 133, 140, 156, 157, 170
»*Ако не будеѿе као ово деѿе*« (Мат. XVIII, 3) — 97, 116
Александрида илустрована — 151
Ана краљица, портрет — 37
Ана св. — 106, 146
Ана, судија — 93
Анасѿасија Фармаколиѿрија св. — 153
Андрија, апостол — 18
Анђео на камену — 43, 133
Анѿоније Велики св. — 190, 191
Аџосѿоли у заѿвору (Дела апостолска V, 28) — 135
Аџосѿоли избијени (Дела апостолска V, 40) — 135
Ареѿа св. — 198
Арон, пророк — 133
Арсеније св. — 190, 191
Арсеније српски архиепсикоп, портрет — 37
Арсеније се клања Христу-јагњету — 46
Арѿемије св. — 119, 154
Аѿанасије Аѿонски св. — 190, 191
Аѿанасије Велики св. — 143, 147
Бексѿво у Еїиџаѿ — 190, 193
Блаїовесѿи — 31, 33, 34, 36, 42, 52, 58, 73, 99, 109, 134, 152, 169, 188
Блудни калуђер — 92
Боїдан Проѿодохијар, портрет — 191
Боїородица
у апсиди с анђелима — 31, 58
Влахернска — 31
Галактотрофуза (млекопитатељница) — 127
Гора — 78
Добротворка — 77
Египатска — 78
Живоносни извор — 146
Заступница — 153, 191
Милостива — 74
Одигитрија — 77
Оранс — 18, 31, 48, 52, 116, 128, 144, 153, 189
Параклиса — 78, 80, 147
Пелагонска — 168
Страсна — 97
Тројеручица — 77
Хранитељица сиротих — 124, 141
Царица — 154
»Ширшаја небес« — 99, 106, 115, 121
Борис св. — 42
Введење Боїородице — 72, 106, 108, 109, 115, 129, 148, 189
Вавила св. — 33
Вазнесење — 40, 46, 48, 49, 51, 99, 109–111, 115, 121, 126, 188
Варвар св. — 147
Варвара св. — 91, 119
Варѿоломеј, апостол — 18
Васељенски сабори — 66, 72, 121, 133, 137, 150
Василије Велики — 19, 36, 147, 201
Вах св. — 33
Via crucis (Пут на Голготу) — 72, 152, 185
Владислав краљ, портрет — 40
Владислава, севастократорка, портрет — 151
Власије св. — 34, 158, 198
Влаѿко, севастократор, портрет — 151
Врачеви св. (Кузман и Дамјан) — 41
Вукашин, краљ, портрет — 151
Гаврило, арханђео — 18, 33, 141, 147, 189
Гаврило Лесновски св. — 144
Гаврила Лесновског сахрана — 144

Генеза — 133, 134, 135
Георгије св. (Ђорђе) — 19, 20, 29, 42, 78, 144, 153, 154
Герман св. — 33
Глеб св. — 42
Григорије Богослов — 19, 147
Давид, пророк — 34, 133, 165, 169, 198
Давидово покајање — 48
Дамаскинова Божићња химна — 90, 97, 150
Дамаскинова стихира на Успење Богородице — 95
Дамјан св. — 144, 153, 189
Данило, пророк — 93, 122
Данила пророка визија (Дан. VII, 9-10) — 46, 48
Данила пророка књига — 133
Деисис — 46, 52, 53, 92, 153, 169, 190
Дела апостолска — 132, 133, 136, 150
Димитрије св. — 19, 42, 153, 154, 189
Драгутин, краљевић, портрет — 66
Дух св. (у виду голуба) — 94
Духови — 29, 46, 49, 58, 96, 99, 100, 129, 143 141
Душана цара породица, портрет — 141, 143, 147
Ева, прамајка — 44, 61, 124, 126, 135
Евгеније св. — 119
Епифаније Кипарски св. — 198
Емаус — 90, 91, 114, 116, 129, 133, 135, 189
Жена која није подојила туђе деце — 92
Жена крвоточива — 116
Жена која је оскврнила постељу свога мужа — 92
Живот Антонија Великог — 150
Живот св. Арсенија, другог архиепископа српског — 124, 125
Живот Богородице — 76, 97, 102, 106, 114, 115, 124, 125, 126, 128, 129, 132, 133, 191
  Подношење дарова — 189, 191
  Враћање одбијених — 189, 191
  Јоаким међу пастирима — 189, 191
  Анђео јавља Ани да ће родити — 189
  Миловање мале Богородице — 142, 191
  Богородичина прва три корака — 129, 189, 191
  Богородица код три јереја — 189, 191
  Молитва Захарије пред палицама — 189, 191
  Захарије предаје Богородицу Јосифу — 189, 191
  Благовести код кладенца — 129, 189, 191
  Јосиф чини прекоре вереници — 189, 191
  Сусрет Марије и Јелисавете — 189, 191
  Анђео објашњава Јосифу трудноћу Богородичину — 189
  Пут у Витлејем — 189, 191
  Упис Јосифа и Богородице — 189, 190, 191
Живот св. Георгија (Ђорђа) — 102, 133, 153
  Георгије обара идоле — 104
  Георгија бију волујским жилама — 104
  Сахрана св. Георгија — 104
Живот Давида пророка — 170
Живот св. Димитрија — 121, 133, 156
  Димитрија боду копљима — 135
Живот св. Илије — 52
  Илијино рођење — 53, 54
  Илија и Сарептска удовица — 53
  Илија коље свештенике Ваалове — 53
  Илија леже под смреку — 53
  Илијин разговор с Богом — 53
  Илија помазује Азаила, Јуја и Јелисеја — 53
  Илија раздваја Јордан — 53
  Илија се узноси на небо — 53
Живот Јована Претече — 124, 132, 133, 147
  Секира код дрвета (Мат., III, 10) — 135
  Христос и Јованови ученици (Лука VII, 19) — 135
Живот Јосифа прекрасног — 65, 66, 155
Живот св. Николе — 31, 72, 91, 102, 114, 116, 133, 152, 156, 195
  св. Никола јавља се у сну Евлавију — 36, 37, 152
  св. Николу одводе у школу — 152
  св. Никола избавља морнаре — 152
  св. Никола спасава три војводе — 152
  св. Никола се јавља цару Константину — 152
  Смрт св. Николе — 152
Живот св. Саве Освећеног (Јерусалимског) — 97
Живот св. Симеона Немање — 31
  Пренос Немањиног тела у Студеницу — 37
Живот св. Стефана Првомученика — 97
  Сахрана св. Стефана — 135
Захарија, пророк — 93, 110, 133
Захарија и анђео (Лука I, 11-20) — 96
Захеј на дрвету — 22
Збор архијерејски и пустињски — 135
Збор царева и властеле — 135
Зодијака знаци — 154
Зосим св. — 125, 127
Иван Асен (?) краљ, портрет — 40
Иларион св. — 33, 34
Илија, пророк — 112, 116, 122, 169
Imago Pietatis — 78, 158, 189
Иринеј св. (Јеринеј) — 142
Ирод, четворовласник (тетрарх) — 22
Исаија, пророк — 34, 93, 110, 112, 122, 133
Јаков, апостол — 18
Јаков Персијанац св. — 125, 147
Јаков, пророк — 93
Јасон из Тарса св. — 198
Јевстатије св. — 119
Јевстатије Војин св. — 118, 119, 189
Јевтимије св., пустињак — 121
Језекиљ, пророк — 122, 133
Језекиљева визија о вратима (Јез. XLIV, 1-4) — 146
Језекиљева визија о тетраморфу (Јез. I, 1-10) — 147
Јелена св. — 39, 74, 144, 151, 153, 189

Јелена (жена Уроша I) краљица, портрет — 66
Јелена царица, портрет — 135
Јеремија, пророк — 122, 165
Јеремија св. — 119
Јефрем Сирски св. — 73, 121, 190, 191
Јефтимије св. — 190, 191
Јоаким св. — 106, 146
Јоаким Сарандапорски св. — 152
Јоаникије, патријарх српски, портрет — 141
Јоасаф св — 34
Јован Златоусти — 36, 147, 201
Јован јеванђелист — 18, 19, 20, 36, 51, 122, 144, 147
Јован Милостиви св — 189
Јован Претеча — 20, 22, 33, 34, 44, 78, 116, 121, 124, 135 (Продром), 144, 147, 153, 190, 191
Јоил, пророк — 122
Јона, пророк — 122
Јосиф из Ариматеје пред Пилатом — 103
Јудино издајство — 29, 40, 43, 72, 74, 134, 152, 169, 185, 194
Јудино самоубиство — 134
Јуда враћа сребрнике — 185
Јуда на тајној вечери — 165
Јулита св. — 189
Кајафа, судија — 93
Календар — 102, 114, 116, 133, 137, 140, 155, 157
Калистрат св. — 135
Канон на исход душе — 155
Керамион (»нерукотворени образ на керамиди«) — 29, 96, 110, 188
Кирик св. — 189
Константин св. — 39, 74, 144, 151, 153, 189
Крштење — 29, 30, 92, 93-94, 97, 99, 134, 158
Кузман св. — 144, 153, 189
Куповање лончареве њиве за Јудине сребрнике — 134
Лазарево васкрсење — 29, 46, 58, 99, 110, 112, 117, 134
Лазар Сиромашни и богаташ — 135, 198, 200
Лествице Јековљеве — 146
Лоза Јесејева — 66, 72, 91, 92, 95, 97, 131, 133 135, 150
Лоза Комнина, Асена и Немањића — 150
Лоза Немањића — 119, 133, 136, 139
Лонгин — 34
Лука, јеванђелист — 18, 29, 122, 144
Лукије св. — 198
Липа —34, 61, 92
Мардарије св. — 119
Марија Египатска св. — 125, 127
Марија Магдалена — 22
Марија Магдалена и анђели на гробу (Јован, XX, 11-17) — 133
Марија Магдалена јавља ученицима да је видела Христа (Јован, XX, 18) — 133
Марко, јеванђелист — 18, 29, 122, 144
Мартин св. — 198
Матеј, јеванђелист 8, 18, 122, 144
Матеј оставља митарство — 116, 143
Медош поп, портрет — 142
Меркурије св. — 19, 119. 125, 153, 154
Милица, жена протодохијара Богдана, портрет — 191
Милутин, краљевић, портрет — 66
Милутин, краљ, портрет — 97, 106, 116, 119
Мироносице на гробу — 40, 43, 44, 58, 99, 116, 117, 134
Митар (*цариник*) *и фарисеј* — 116, 135
Михаило, арханђео — 18, 20, 33, 69, 78, 125, 133, 141, 146 (на коњу), 147, 189,
  Михајла арханђела чуда — 144, 150
  Михајло арханђео и сараценска флота — 145
Мојсије, пророк — 34, 112, 133
Мојсије Етиопски св. — 141
  Египатски — 147
Молитва у Гестиманском врту — 40, 43, 152, 185
Мудре и луде девице — 116, 147
Небеска литургија — 106, 116, 122, 123, 144, 156, 168, 188
Недеља св. — 119
Неопалима купина — 146
Нестор св. — 135, 153, 198
Никита св. — 100, 119, 154, 189, 198
Никифор св. — 189
Никола св. — 41, 74, 78, 135, 144, 151, 166, 189
Noli me Tangere — 96, 133, 135
Одрицање Петрово — 74, 75, 185
Озра, кнегиња, портрет — 151
Оливер, деспот, портрет — 144
Оливера, деспота породица — 147
Онуфрије св. — 141
Оплакивање Христа — 129, 185
Орест св. — 119
Павле, апостол — 18, 30, 60, 63, 78, 97, 100, 135, 144, 153, 190, 191
  Преображање Павлово — 135
  Крштење Павлово — 135
»*Паси овце моје*« (Јован, XXI, 15-17) — 133
Паскач, кнез, портрет — 151
Пахомије св. и анђео — 135
Персонификација:
  Ада, — 61, 149
  Живота — 92
  Земље (Геја) — 92, 119
  Јордана — 92, 94, 109
  Мора — 92, 119
  Премудрости — 124
  Синагоге — 34, 93
  Цркве — 34, 93
Петар Александриски св. — 143, 198 —
Петар, апостол — 18, 22, 30, 60, 64, 78, 97, 100, 135, 144, 153, 190, 191
Петар исцељује хромог (Дела ап., Ш, 1-10)
Петар се надноси над празни гроб Христов — 133, 189
Петар, брат протодохијара Богадана, портрет — 191

Петар — Брајан, жупан с породицом, портрет — 142
Петар Коришки св. — 170
Петар, син жупана Прибила, портрет — 170
»*Петозарни*« *мученици* — 119
»*Петре ти си стена*« — 116
Платон, филозоф — 95
Плутарх, као филозоф — 95
Поклоњење јагњету — 18, 58, 99, 106, 115, 128, 144, 153, 169, 189, 198
Поклоњење мудраца — 158, 189, 193
Поликарп из Смирне св. — 198
Последњи псалми — 147
»*Поштуј оца и матер*« — 116
Прање ногу (Јов., XIII, 14) — 74, 103, 134, 167 185
Премудрост пред храмом — 115, 136, 157
Преображење — 29, 38, 40, 49, 58, 99, 110, 112, 118, 129, 134, 166
»*Преполовљење празника*« (Јован VII, 14) — 116, 133
»*Престо припремљени*« — 44, 110, 135
Прибил, жупан, портрет — 170
Прича о блудном сину — 198
Прича о житницама (Лука, XII, 16-20) — 141
Прича о митару и фарисеју (Лука 18, 10) — 198
Прича о Самарјанину — 198
Прича о свадби (Матеј XXII, 1-14) — 143, 198, 199, 200
Приче Соломонове — 133, 136
Причешће апостола — 31, 41, 46, 47, 51, 58, 73, 90, 99, 106, 115, 121, 123, 124, 128, 133, 144, 169, 180, 189, 198, 200
Прокопије св. — 19, 153, 154, 189
»*Пророци су те одозго наговестили*« — 104
Психостасија (мерило праведно) — 92
Радослав, краљ, портрет — 37, 97
Распеће — 29, 34, 35, 39, 58, 61, 99, 134, 149, 185
Рафаило, арханђео — 18
Рахила, као симбол цркве — 159
Река огњена — 44, 93
Рођење Богородице — 72, 106, 107, 108, 109, 121, 129, 189
Рођење Христово — 32, 40, 42, 58, 60, 70, 99, 110, 125-126, 128, 134, 188
Рука божија — 94, 188, 198
Руно Гедеоново — 115
Сабор бестелесних сила — 97
Сабор Симеона Немање — 66, 72
Сабор св. Саве Српског — 121, 122
Сава Освећени, св. (Јерусалимски) — 34, 127
Сава Српски св., портрет — 37, 43, 100, 106, 144, 152, 189
Сава Српски св. (клања се Христу-јагњету) — 46, 60
Сава Стратилат св. — 189
Сава II, архиепископ, портрет — 37
Сава III, архиепископ, портрет — 97
Самарјанин — 135
Самуило, пророк — 133
Сан Јосифов (у коме добија наређење да бежи у Египат) — 190
Свадба у Кани — 45, 100, 116, 118, 143, 189, 192
Свитак неба — 92
Серафими — 148
Силазак у ад — 29, 58, 61, 99, 107, 110, 111, 112, 114, 116, 121, 124, 125, 129, 134, 188
Симеон (Брат Господњи) јерусалимски св. — 198
Симон, апостол — 18
Симонида краљица, портрет — 106, 116, 119
Скидање с крста — 39, 40, 41, 152, 185
Скинија (Шатор сведочанства) — 115, 146
Смрт краљице Ане, мајке Уроша I — 57, 66, 67
Смрт моравичког епископа Меркурија — 72
Sol — 34, 61, 91, 92
Соломон, пророк — 34, 133, 198
Софонија, пророк — 122
Срђ (Сергије) св. — 34
Сретење — 29, 31, 34, 40, 41, 58, 60, 73, 110, 134, 188
»*Старац дана*« (Vetustus diebus) — 46, 96, 110
Стахије св. — 198
Стефан архиђакон, св. (Првомученик) — 39, 40
Стефан, син Влатка севастократора, портрет — 151
Стефан Лазаревић, деспот, портрет — 190, 191, 198
Стефан Немања (као монах Симеон), портрет — 37, 78, 100, 106, 141, 144, 152, 189
Стефан Нови, св. — 33, 34, 41, 129
Стефан Првовенчани, портрет — 37, 97
Стефан, син жупана Прибила, портрет — 170
Страшни суд — 31, 44, 62, 66, 92, 114, 119, 132, 133, 135, 155
Тајна вечера — 46, 49, 90, 96, 100, 129, 134, 143, 165, 167, 168, 185
Текла св. — 119, 141
Теодор Стратилат св. — 42, 78, 144, 153, 154, 167, 189, 198
Теодор Студит св. — 146
Теодор Тирон св. — 42, 78, 144, 153, 154, 167 189, 198
Теодосије Киновијарх св. — 190, 191
Теопемпт св. — 135
Тимотеј Ефески св. — 198
Тома, апостол — 18
Томино осезаније — 46, 58, 96, 124, 133, 135
Три јевреја у пећи огњеној — 40, 66, 198
Трифун св. — 198
Тројица св. — 110, 198
Трофим св. — 135
Убрус (мандилион) — 34, 37, 78, 80, 96, 110, 188
Угљеша, син Влатка севастократора, портрет — 151

Уриил, арханђео — 18
Урош I краљ, портрет — 57, 66
Урош царевић, портрет — 135
цар, портрет — 151
Успење Богородице — 29, 33, 40, 41, 58, 59, 61, 62-64, 70, 71, 72, 90, 96, 99, 100, 101, 104, 106, 110, 114, 116, 118, 121, 129, 134, 135, 146, 149, 152, 157, 165, 181, 188, 198
Богородичина молитва на Маслиновој Гори — 135
Сусрет Богородице са Томом — 135
Апостоли над празним гробом Богородице — 135
Филип, апостол — 18
Филип апостол и евнух — 135
Филип крсти евнуха — 135
Хорови небески — 154
Христифор — 147
Христос
пред Аном — 74, 90
благосиља апостоле (Мат. XXVIII, 17-20) — 42, 133
Data est mihi omnis potestas . . . — 135
благосиља хлеб и рибе (Јов., XXI, 13) — 90
васкрсава кћер Јаирову — 138
Велики Архијереј — 144, 157, 180
говори у храму: »Ко је жедан нека дође к мени и пије« (Јов. VII, 37) — 133
Емануил — 19, 31, 93, 115, 121, 147
и законик (Лука X, 25) — 116
изгони трговце из храма — 100, 116, 118, 133
исцељује бесног, слепог и немог (Мат., XII, 22-27) — 143
исцељује болесног од водене болести — 143, 189
исцељује губавог — 189
исцељује капетановог слугу (Мат. VIII, 5-13) — 143
исцељује Петрову ташту — 133
исцељује раслабљеног (Марко II, 9-12; Лука V, 18-20) — 133, 141
исцељује слепог — 45, 141, 181
исцељује двојицу слепих — 189
исцељује кћер Хананејкину — 189
се јавља женама ( ) — 58, 124
се јавља ученицима (»Мир вам« — »Врата затворена«) — 46, 58, 133
пред Кајафом — 74, 185
и кћери јерусалимске (Лука XXIII, 27) — 74, 75
-Лоза (Јован, XV, 1-12) — 157
са Маријом и Мартом (Лука X, 41) — 116
на мору тиверијадском (Јован XXI, 1-13) — 133, 135, 198
муке — 31, 74, 132, 134, 165, 185, 194
»Недремано око« — 86, 146, 198
Пантократор (Сведржитељ) — 18, 106, 116, 122, 123, 134, 144, 147, 156, 157, 168, 188
се пење на крст — 143
пред Пилатом — 74, 75, 185
Х. полажу у гроб — 58, 185
и прељубница — 116, 135
и апостоли после Преображења (Марко IX, 9) — 129
Х. пробадају ребра (Јован XIX, 34) — 61
разговор са Самарјанком — 141, 143
разговор у Цезареји Филиповој (Мат., XVI, 13-16) — 116
у синагоги (Лука II, 48) — 58, 60-61, 74, 129, 143, 198
Судија — 135, 147
умножава хлебове — 181, 189, 198
учи о крају века (Мат., XIII, 39; XXIV, 3) — 86, 116
са фарисејем и садукејем — 22
-цар — 154, 157
чита у храму (Лука IV, 16) — 116
Х. шибају — 156
Цвети (Улазак Христов у Јерусалим) — 29, 40, 43, 44, 99, 129, 134, 178
Четрдесет мученика — 40, 58, 97, 144
»*Што вам се шапће на ухо, проповедајте с кровова*« (Мат. X, 27) — 22

СПИСАК ЛИКОВНИХ ПРИЛОГА

ТАБЛЕ У БОЈИ

1. Грачаница, Персонификација мора из Страшног суда, западни зид унутрашње припрате, 1321.
2. Милешева, Анђео на камену, наос, око 1235.
3. Пећ, Богородица из Вазнесења, купола цркве Св. Апостола, око 1250.
4. Сопоћани, Апостоли из Успења, наос, око 1260.
5. Старо Нагоричино, Св. Јаков персиски, наос, 1317.
6. Дечани, Икона св. Јована Претече на иконостасу, око 1350.
7. Дечани, Икона Богородице са Христом на иконостасу, око 1350.
8. Хиландар, Јеванђеље војводе Николе Стањевића, почетак јеванђеља по Матеју, средина XIV века.
9. Хиландар, Јеванђеље патријарха Саве, јеванђелист Лука и персонификација Премудрости, друга половина XIV века.
10. Хиландар, Четверојеванђеље са уметнутим портретима јеванђелиста, Марко, из 1362 године.
11. Раваница, Христос исцељује слепог, наос, последња четврт XIV века.
12. Минхен, Државна библиотека, Српски псалтир, крај XIV века.
13. Скопље, Народна галерија, Икона Богородице Пелагонске из манастира Зрзе, рад зографа Макарија из 1422 године.

ТАБЛЕ У ТЕКСТУ

(МИНИЈАТУРЕ И ИКОНЕ)

I Београд, Народни музеј, Јеванђеље Кнеза Мирослава, почетак јеванђеља по Јовану, попрсја тројице јеванђелиста: Јована, Марка и Луке, крај XII века. (Нар. муз. Београд)

II Београд, Народни музеј, Јеванђеље Кнеза Мирослава, иницијал В са ликом св. Јована Претече, крај XII века. (Нар. муз. Београд)

III Београд, Народни музеј, Јеванђеље Кнеза Мирослава, иницијал В: ловац убија вепра, крај XII века. (Нар. муз. Београд)

IV Београд, Народни музеј, Јеванђеље Кнеза Мирослава, иницијал нејасне садржине, крај XII века. (Нар. муз. Београд)

V Београд, Народни музеј, Јеванђеље Кнеза Мирослава, чапља и змија, крај XII века. (Нар. муз. Београд)

VI Лењинград, Публична библиотека, Јеванђеље Кнеза Вукана, јеванђелиста Јован, почетак XIII века (Публ. библ.)

VII Лењинград, Публична библиотека, Јеванђеље Кнеза Вукана, Христос-Емануил на престолу, почетак XIII века. (Публ. библ.)

VIII Хиландар, књижница рукописа, Јеванђелистар на пергаменту, No. 8, иницијал В XIII век. (Илић)

IX Хиландар, књижница рукописа, Јеванђелистар на пергаменту, No. 8, иницијал В XIII век. (Илић)

X Хиландар, књижница рукописа, литургични пергаментни свитак No. I (Чин на Богојављење), крај XIII почетак XIV века. (Илић)

XI Хиландар, књижница рукописа No. 387, иницијал: Б, рани XIV век. (Илић)

XII Хиландар, књижница рукописа, Рукопис No. 475, иницијал: М, рани XIV век. (Илић)

XIII Београд, Народна библиотека, Призренско јеванђеље (изгорело 1941) на пергаменту, свети Константин и Јелена, крај XIII века. (Нар. Музеј Београд)

XIV Београд, Народна библиотека, Призренско јеванђеље (изгорело 1941) на пергаменту, Сретење, крај XIII века. (Нар. музеј Београд)

XV Београд, Народна библиотека, Призренско јеванђеље (изгорело 1941) на пергаменту, туча винoградара, крај XIII века. (Нар. музеј Београд)

XVI Београд, Народна библиотека, Призренско јеванђеље (изгорело 1941) на пергаменту, св. Сава Освећени, крај XIII века. (Нар. музеј Београд)

XVII Београд, Народна библиотека, Призренско јеванђеље (изгорело 1941) на пергаменту, Христос као сејач (Матеј XIII, 24), крај XIII века. (Нар. музеј Београд)

XVIII Хиландар, књижница рукописа, рукопис No. 398 (Паримије) на пергаменту, покварени човек, XIII век. (Илић)

XIX Хиландар, књижница рукописа, рукопис No. 12 (Четворојеванђеље) на пергаменту, застава на почетку Матеја, крај XIII века. (Илић)

XX Синај, манастир св. Катарине, библиотека, Код. слав. 1., јеванђелиста Матеј. (K. Weitzmann)

XXI Београд, Српска Академија наука и уметности, Архив, Куманичко четворојеванђеље, јеванђелист Матеј и персонификација Мудрости, почетак XIV века. (Нар. музеј Београд)

XXII Београд, Народна библиотека, Јеванђеље No. 95 (изгорело 1941), на пергаменту, крај XIV века. (Нар. музеј Београд)

XXIII Манастир Подврх код Бијелог Поља, Јеванђеље Дивоша Тихорадића, на пергаменту, Иницијал Н, средина XIV века. (Дебељковић)

XXIV Манастир Подврх код Бијелог Поља, Јеванђеље Дивоша Тихорадића, на пергаменту, Иницијал И, средина XIV века. (Дебељковић)

XXV Хиландар, књижница рукописа, Пергаментно јеванђеље No. 13, почетак јеванђеља по Марку; у четворолисту заставе јеванђелист Марко и персонификација Премудрости, XIV век. (Кажић)

XXVI Хиландар, књижница рукописа, Пергаментно јеванђеље No. 13, почетак јеванђеља по Матеју; Матеј и персонификација Премудрости, XIV век. (Кажић)

XXVII Хиландар, књижница рукописа, Пергаментни Јеванђелистар No. 9: јеванђелиста Матеј; текст писан 1337, минијатура из године 1360. (Илић)

XXVIII Хиландар, књижница рукописа, Пергаментни јеванђелистар No. 9: јеванђелиста Марко; текст писан 1337, минијатуре из године 1360. (Илић)

XXIX Београд, Српска Академија наука и уметности, Архив, рукопис No. 277, Почетак јеванђеља по Матеју, крај XIV века. (Нар. музеј Београд)

XXX Лењинград, Публична библиотека, Четворојеванђеље, јеванђелист Матеј, из год. 1429. (Публ. библ.)

XXXI Лењинград, Публична библиотека, Четворојеванђеље, јеванђелист Лука, из год. 1429. (Публ. библ.)

XXXII Хиландар, ризница, икона Одигитрије у мозаику, крај XII века. (Радојчић)

XXXIII Рим-Ватикан, ризница Санкта Санкторум Св. Петра, икона апостола Петра и Павла, детаљ: попрсје Петра, крај XIII века. (Фото R. Sansaini, Roma)

XXXIV Хиландар, ризница, икона Христа Спаситеља, средина XIII века. (Кажић)

XXXV Хиландар, ризница, икона Богородице с дететом, детаљ: глава Богородице, средина XIII века. (Кажић)

XXXVI Хиландар, ризница, икона св. Пантелејмона, прве године XIV века. (Кажић)

XXXVII Хиландар, ризница, икона Ваведења Богородичиног, детаљ: девојка из Богородичине пратње, почетак XIV века (Кажић)

XXXVIII Дечани, иконостас, Богородица с малим Христом, око 1340. (Кажић)

XXXIX Хиландар, (католикон) саборна црква, икона Богородице Тројеручице, наличје: св. Никола, средина XIV века. (Фото старе дворске збирке)

XL Хиландар, ризница, икона светих ратника Теодора, Тирона и Стратилата, леви део, око 1360-70 (Кажић)

XLI Софија, Народни музеј, двострука икона из манастира Поганова код Пирота, лице, Богородица и св. Јован Богослов, детаљ: Богородица, касни XIV век. (В. Ђурић)

XLII Софија, Народни музеј, двострука икона из манастира Поганова код Пирота, наличје: чудо у солунском манастиру »ту Латому«; детаљ: пророк Језекиљ, касни XIV век. (В. Ђурић)

XLIII Скопље, Народна галерија, раније манастир Зрзе, Христос Спаситељ и Животодавац, из године 1394. (Дабац)

XLIV Скопље, Народна галерија, раније манастир Зрзе, Богородица Пелагонитиса, из год. 1422. (Попов)

XLV Хиландар, саборна црква, икона из Чина главног иконостаса, арханђео, крај XIV века. (Кажић)

XLVI Хиландар, саборна црква, икона из Чина главног иконостаса, св. Јован Претеча, крај XIV века. (Кажић)

XLVII Хиландар, саборна црква, икона из Чина главног иконостаса, св. Лука, крај XIV века. (Кажић)

XLVIII Хиландар, ризница, иконица »Петозарних мученика« (Евстратија, Авксентија, Евгенија, Мардарија и Ореста), крај XIV века. (Кажић)

XLIX *а* и *б* Куенка, катедрала, Диптих деспота Томе Прељубовића. Лево крило, у средини Богородица с Христом и донаторком; попрсја горе: св. Теодор Тирон, св. Теодор Стратилат, св. Ана и св. Прокопије; лево: св. Артемије, св. Еустратије и св. Варвара; десно: св. Никола Нови, св. Гурије Хомологет, св. Самона; доле: св. Пелагија, св. Кузман, св. Дамјан и св. Пантелејмон. Десно крило, у средини Христос са донатором; попрсја горе: св. Андрија, св. Лука, св. Тома и св. Вартоломеј; лево: св. Јован Милостиви, св. Спиридон, св. Елевтерије; десно: св. Власије, св. Антипа, св. Павле Хомологет; доле: св. Лаврентије, св. Стефан Првомученик, св. Стефан Нови и св. Теодор Сикеотски, крај XIV века. (Museos de Arte Barcelona)

L Београд, Народни музеј, иконица св. Саве и св. Симеона (из Хиландара?), почетак XV века. (Кажић)

ТАБЛЕ

1. Црква св. Михајла у Стону, фреска краља донатора, друга половина XI века. (Ђурић)
2. Ђурђеви Ступови изнад Раса, фреске у пандантифима и кубету, око 1170. (Тасић)
3. Ђурђеви Ступови изнад Раса, Лазарево васкрсење и улазак у Јерусалим, око 1170. (Тасић)
4. Студеница, Богородичина црква, св. Василије Велики, 1209. (Тасић)
5. Студеница, Богородичина црква, Распеће, 1209. (Тасић)
6. Студеница, Богородичина црква, Распеће, детаљ, 1209. (Тасић)
7. Студеница, Богородичина црква, св. Јован Продром, 1209. (Тасић)
8. Студеница, Богородичина црква, св. Варлаам, 1209. (Тасић)
9. Студеница, Богородичина црква, св. Јован Дамаскин, 1209. (Тасић)
10. Милешева, наос, краљ Владислав, око 1235. (Денић)
11. Милешева, наос, Богородица из Благовести, око 1235. (Кажић)
12. Милешева, наос, св. Никола, око 1235. (Денић)
13. Милешева, наос, скидање с крста, око 1235. (Кажић)
14. Милешева, наос, Успење Богородице, леви фрагмент, око 1235. (Денић)
15. Милешева, наос, Успење Богородице, десни фрагмент, глава апостола, око 1235. (Тасић)
16. Милешева, наос, Мироносице на гробу, анђео на камену, око 1235. (Кажић)
17. Милешева, стара припрата, св. Алексије, око 1235. (Тасић)
18. Милешева, стара припрата, Издајство Јудино, око 1235. (Кажић)
19. Пећ, Св. Апостоли, Деисис из главне апсиде, Христос, око 1250. (Тасић)
20. Пећ, Св. Апостоли, Деисис из главне апсиде, св. Јован Претеча, око 1250. (Сикимић)
21. Пећ, Св. Апостоли, св. Сава Српски, око 1250. (Сикимић)
22. Пећ, Св. Апостоли, Вазнесење, три апостола, око 1250. (Тасић)
23. Пећ, Св. Апостоли, Вазнесење, Богородица, око 1250. (Тасић)
24. Пећ, Св. Апостоли, Вазнесење, Христос, око 1250. (Тасић)
25. Морача, Рођење св. Илије, 1252. (А. Сковран)
26. Морача, св. Илија помазује миром Азаила, 1252. (Тасић)
27. Морача, св. Илија помазује миром Азаила, детаљ, 1252. (Тасић)
28. Сопоћани, наос, мироносица пред ногама Христовим, око 1262. (Дабац)
29. Сопоћани, наос, Соломон, око 1262. (Галерија фресака)
30. Сопоћани, наос, Рођење Христово, детаљ: пастири, око 1262. (Тасић)
31. Сопоћани, наос, Успење Богородично, средњи део, око 1262. (Тасић)
32. Сопоћани, наос, Успење Богородично, два апостола, око 1262. (Тасић)

33. Сопоћани, наос, млади мученик, око 1262. (Тасић)
34. Сопоћани, наос, Неверни Тома, око 1262. (Дабац)
35. Сопоћани, стара припрата, Прекрасни Јосиф оплакује оца, око 1262. (Тасић)
36. Милешева, новија припрата, Страшни суд, лажни апостоли и пророци, око 1260. (Денић)
37. Студеница, Св. Никола, фреска св. Јована Претече, око 1260-70. (Тасић)
38. Призрен, Богородица Љевишка, фреске старијег слоја: Христос исцељује слепога, око 1270. (В. Ђурић)
39. Градац, наос, Успење Богородично, леви део, око 1270. (Тасић)
40. Градац, наос, Рођење Христово, око 1270. (Тасић)
41. Сушица (Марков Манастир), Богородичина црква. Призори из живота Богородичиног, после 1282. (Тасић)
42. Ариље, наос, краљ Драгутин са моделом цркве, 1296. (Тасић)
43. Ариље, наос, Рођење Богородице, детаљ: купање мале Богородице, 1296. (Нар. музеј)
44. Пећ, Св. Апостоли, западни део: Издајство Јудино, крај XIII века. (Тасић)
45. Пећ, Св. Апостоли, западни део, Христов пут на Голготу, крај XIII века. (Тасић)
46. Пећ, Св. Апостоли, западни део, Одрицање Петрово, детаљ архитектуре, око 1290-1300. (Тасић)
47. Св. Никита код Скопља, Христос изгони трговце из храма, око 1307. (Дабац)
48. Св. Никита код Скопља, Свадба у Кани, десни део, око 1307. (Тасић)
49. Св. Никита код Скопља, Успење Богородично, око 1307. (Тасић)
50. Призрен, Богородица Љевишка, припрата: Анђео са медаљоном Христа-Емануила, 1307-1309. (Дабац)
51. Призрен, Богородица Љевишка, наос, Рођење св. Николе, 1307-1309. (Дабац)
52. Призрен, Богородица Љевишка, св. Николу доводе у школу, 1307-1309. (Дабац)
53. Жича, црква, св. Спаса, Успење Богородично, око 1311. (Тасић)
54. Жича, црква св. Спаса, Успење Богородично, детаљ, око 1311. (Тасић)
55. Студеница, Краљева црква, Рођење Богородице, 1313-14. (Тасић)
56. Студеница, Краљева црква, Рођење Богородице, детаљ, 1313-14. (Тасић)
57. Студеница, Краљева црква, Ваведење, девојке из поворке, 1313-14. (Тасић)
58. Студеница, Краљева црква, Крштење Христово, персонификација Јордана, 1313-14. (Нар. музеј)
59. Старо Нагоричино, Богородица Параклиса, 1317. (Нар. музеј)
60. Старо Нагоричино, Прање ногу, 1317. (Тасић)
61. Старо Нагоричино, Фреска апсидалног простора, 1317 (Галерија фресака)
62. Старо Нагоричино, Пилат пере руке, 1317. (Нар. музеј)
63. Грачаница, св. Јован Претеча, 1321. (Завод Приштина)
64. Грачаница, пророк Илија у пустињи, 1321. (Тасић)
65. Грачаница, Оплакивање Христа, детаљ, 1321. (Тасић)
66. Грачаница, св. Јефимија, 1321. (Дабац)
67. Грачаница, св. Меркурије, 1321. (Дабац)
68. Пећ, црква св. Димитрија, Рођење Богородице, детаљ, девојке с поклонима, 1317-1324. (Тасић)
69. Пећ, црква св. Димитрија, Рођење Христово, детаљ, пастири, 1317 – 1324. (Тасић)
70. Пећ, црква св. Димитрија, св. Димитрије благосиља св. Нестора у тамници, 1317-1324. (Тасић)
71. Пећ, црква св. Димитрија, Духови, 1317-1324. (Тасић)
72. Кучевиште, св. Спас, Прање ногу, детаљ, 1321-1331. (Попов)
73. Пећ, црква Богородице Одигитрије, фреске у кубету и пандантифима: горе у калоти попрсје Христа Пантократора, око њега небеска литургија; у тамбуру парови пророка — с лева на десно: Јеремија, Јона, Софонија, Јелисеј, Илија, Данило, Арон и Соломон. У пандантифима: Керамион, јеванђелист Марко, Премудрост, херувим, Премудрост, јеванђелист Матеј и св. Убрус. 1324-1337. (Тасић)
74. Пећ, црква Богородице Одигитрије, Силазак Христов у ад, 1324-1337. (Тасић)

75. Пећ, црква Богородице Одигитрије, Причешће апостола, леви део, 1324-1337. (Тасић)
76. Љуботен, причешће апостола, детаљ: Јуда, Андрија и Марко, после 1337. (Тасић)
77. Дечани, причешће апостола, примање хлеба, око 1340. (Тасић)
78. Дечани, Мироносице на гробу и мироносице пред апостолима, око 1340. (Тасић)
79. Дечани, Страшни суд, апостоли као судије и чете анђела иза њих, око 1340. (Денић)
80. Дечани, пророк Јеремија, око 1340 (Нар. музеј)
81. *а*) Дечани, Сцене из дела апостолских (Act. apost B, 18-25), око 1340. (Денић)
б) Лесново, наос, арханђел одбија сараценску флоту од Цариграда, око 1346. (Тасић)
82. Лесново, припрата, месец, 1349. (Тасић)
83. Лесново, припрата, илустрација 148 псалма, стих 7: Хвалите Господа на земљи велике рибе и све бездане, 1349. (Тасић)
84. Матеич, Усековање св. Јована Претече, детаљ: џелат, после 1355. (Нар. музеј)
85. Псача, Кнез Паскач, после 1366. (Нар. музеј)
86. Марков манастир, црква св. Димитрија, Успење Богородичино, горњи део, око 1370. (Нар. музеј)
87. Марков манастир, црква св. Димитрија, Богородичин Акатист, II икос, око 1370. (Нар. музеј)
88. Матеич, Ваведење Богородице, детаљ, после 1355. (Нар. муз.)
89. Марков манастир, црква св. Димитрија, Успење Богородичино, средњи део, око 1370. (Нар. музеј)
90. Марков манастир, црква св. Димитрија, св. Власије (Влахо), око 1370. (В. Ђурић)
91. Марков манастир, црква св. Димитрија, Апостоли: Симон, Андрија, Марко, Јован, око 1370 (Нар. музеј)
92. Шишево, црква св. Николе, олтарски део, св. литургичар, око 1390. (В. Ђурић)
93. Раваница, црква Вазнесења Христовог, св. епископ, око 1375. (Денић)
94. Раваница, црква Вазнесења Христовог, свети Мученик, око 1375. (Нар. музеј)
95. Раваница, црква Вазнесења Христовог, Христос исцељује од рођења слепог, око 1375. (Тасић)
96. Андрејаш на Тресци, св. Јован Богослов, 1389. (Тасић)
97. Андрејаш на Тресци, св. Теодор Тирон, 1389. (Нар. музеј)
98. Пећ, Св. Апостоли, јужна певница: Сретење, св. Теодор Стратилат, св. Теодор Тирон, св. Меркурије, св. Нестор, око 1390. (Тасић)
99. Љубостиња, Христос исцељује раслабљеног, око 1395-1400. (Тасић)
100. Рамаћа, св. Никола спасава три девојке од блуда, крај XIV века. (Денић)
101. Рамаћа, св. Акакије Послушник, крај XIV века. (Денић)
102. Каленић, Чудо у Кани, 1407-1413. (Тасић)
103. Каленић. Чудо у Кани, детаљ: младенци, 1407-1413. (Тасић)
104. Каленић, Упис Богородице и Јосифа, 1407-1413. (Тасић)
105. Каленић, св. Никола, 1407-1413. (Тасић)
106. Каленић, Христос у гробу, 1407-1413. (Тасић)
107. Манасија, пророк Језекиљ, 1406-1418. (Тасић)
108. Манасија, Прича о митару и фарисеју, 1406-1418. (Денић)
109. Манасија, Прича о блудном сину, детаљ: Христос као отац, 1406-1418. (Нар. музеј)
110. Манасија, главна апсида, Причешће апостола, детаљ: Анђео-ђакон с рипидом, 1406-1418. (Денић)
111. Манасија, св. Никита, 1406-1418. (Тасић)
112. Манасија, св. Евгеније, 1406-1418. (Нар. музеј)

САДРЖАЈ

УВОД 11

ПОЧЕЦИ СЛИКАРСТВА КОД СРБА 17

МОНУМЕНТАЛНИ СТИЛ (1170—1300) 27

НАРАТИВНИ СТИЛ (1300—1370) 85

ДЕКОРАТИВНИ СТИЛ (1370—1459) 175

Напомене 207

ТАБЛЕ 225

ИНДЕКСИ

Index auctorum 339

Index iconographicus 341

СПИСАК ЛИКОВНИХ ПРИЛОГА 349

скенирао **Теодор Анагност**

СВЕТОЗАР РАДОЈЧИЋ

СТАРО СРПСКО СЛИКАРСТВО

*

ЦРТЕЖИ У ТЕКСТУ
СВЕТЕ МАНДИЋА

*

АМБЛЕМ НА КОРИЦАМА И ОМОТУ
ДУШАНА РИСТИЋА

*

ТЕХНИЧКИ УРЕДНИК
ЈОВАН НЕДЕЉКОВИЋ

*

КОРЕКТОР
МИЛЕНА ШЕРБАНОВИЋ

*

ШТАМПА
БЕОГРАДСКИ ГРАФИЧКИ ЗАВОД